Іван Штэйнер

Уводзіны ў невымоўнае

філасофія паэзіі А. Разанава

Мінск
Выдавецкі дом “Звязда”
2013

Штэйнер І.Ф.
Уводзіны ў невымоўнае: філасофія паэзіі А. Разанава. – Мн., РВУ “Звязда”, 2013.

У кнізе ўпершыню манаграфічна даследуецца творчасць выбітнога майстра еўрапейскага ўзроўню Алеся Разанава, паэзія якога захавала памяць пра іншую сапраўднасць, не існуючую ўжо для надзённай свядомасці. Яна дапамагае вярнуць нам страчаны зрок, страчаны слых і тым самым стаць “слушнымі” і “відушчымі”, знайсці дарогу да ісціны, бо ўсе людзі знаходзяцца на адной адлегласці ад Бога, але на рознай – да Бога.

VADEMECUM

Так у старажытныя часы запрашалі ў падарожжа ў незнаёмыя краіны ці гарады. Vade mecum – ідзі са мною, хадзем разам.

Аўтар згаданага эсэ запрашае да падарожжа ў сусвет Алеся Разанава, выбітнога паэта сучаснай Еўропы. Як само падарожжа, так і ўсё, што яму садзейнічае і спрыяе, чакаецца надзвычайным і нетрадыцыйным, бо яно пракладзена ў выключны сусвет, выразна неэўклідаўскі: у ім паралельныя лініі перасякаюцца, рэчкі заўсёды вяртаюцца да вытокаў, мінулае і будучыня ў абдымках сочаць за цяперашнім, на небе адначасова гараць некалькі сонцаў, маладзік суседнічае з ветахам, дзверы паміж тым і гэтым светам лёгка адчыняюцца з якога заўгодна боку, на лясной дарозе, што вядзе на страшны суд, сабраліся ўсе, хто хоць калі жыў на гэтай зямлі, з крыніц п'юць святыя, апосталы сыходзяць са сценаў сабораў, камяні лягчэйшыя за аблокі, князь вандруе праз стагоддзі, гліна рыхтуецца да новага акту тварэння, які наступіць ва неўрочны час, сведчаннем чаму неразгаданыя папярэджанні і знакі. Людзі шукаюць сябе ў гэтым сусвеце, бо кожны з іх знаходзіцца на адной адлегласці ад Бога, але на розных – да Бога. Звычайны свет пазнаецца з дапамогай пачуццяў, розуму, звыклага вопыту. Разанаўскі ж патрабуе дадатковага бачання, якое можа даць толькі інтуітыўнае, падсвядомае і надсвядомае, бо ягоны чалавек не мае ўласнай рэчаіснасці, ён яе здабывае, і страла, якая ляціць, яе выява. Толькі спасцігнуўшы яе палёт, можна адчуць, пачуць і ўбачыць, як з гука нараджаюцца Галактыкі, акупунктурным цэнтрам якіх становіцца васілёк; пачуць, як сыплецца пясок дачасна выкапанай магілы, як чарговы круг быцця накладваецца на папярэдні.

Ягоная паэзія пачынаецца на ўзроўні гіпотэзы, бо сапраўдныя паэты заўсёды не даказаныя, недаказальныя; на субатамным узроўні слова, дзе знаходзяцца свае таямніцы і адкрыцці; з рэха, што ўтвараецца вершам, які адгучаў у прасторы. Менавіта таму яна памятае пра іншую сапраўднасць для надзённай свядомасці. Яна – наш страчаны зрок, яна – наш страчаны слых, і яна – абяцанне, што мы ўсё адно калі-небудзь станем "слушнымі" і "відушчымі".

Дзеля велічнага працэса мастацкага пазнання ён стварае адметную філасофію, якая не выказвае, а ўцелясняе думкі, вось чаму ў ягоным свеце паэзія – асаблівая веда; мастацтва – асаблівая памяць. Мы ў словах і вобразах і вядзём свае дыялогі з тымі, хто нас разумее, а ў непрытомным, куды няма доступу розуму, – Б о г.

Упершыню ён творыць мужчынскае літаратуразнаўства, бо да яго яно было толькі жаночым: пасіўна ўспрымала і аддавала тое, што трапляла ў яе лона.

“Музыка для слыху, карціна для зроку, слова – для разумення”. Для ўвасаблення ўласнага сусвету ён вяртае з небыцця адзіны пратажанр, які разбіваецца на аскепкі (квантэмы, злёсы, зномы, пункціры, вершаказы, версэты) і кожны з іх падымае тое, што прапусціў папярэдні, бо частата ягонай хвалі мае рэзананс, сугучны першароднай.

Новае ва ўсім, у тым ліку і ў паэзіі, вымагае выразна новых крытэрыяў, інакш трапіш у класічную сітуацыю са старажытнай індыйскай прыпавесці, калі сляпыя імкнуліся спазнаць, што ж такое слон. Той, хто ўзяўся за хвост, лічыў слана вяроўкай; за вуха – апахалам; за нагу – вежай; за бівень – вострым кап’ём. Даследаваць творчасць А. Разанава спрабавалі многія, вынік вядомы.

Папярэдняе веданне ў гэтым выпадку не дадае зроку. Паэзія А. Разанава – не хлеб надзённы, але наддзённы. Спасцігнуць яе цалкам – надзвычай складаная справа, якая патрабуе дадатковых намаганняў. Паддаюцца аналізу толькі пэўныя яе аспекты: гукавыя, фармальныя, структураўтваральныя. Яна, нібы яшчарка, пакідае даследчыку толькі хвост, якім той і займаецца, а сама застаецца *рэччу ў сабе.*

Аўтар дадзенага эсэ паспрабаваў зрабіць гэта ў манаграфіі на рускай мове “Криница, из которой пил святой” (2010). Зразумеўшы паразу імклівага інтэлектуальнага наезду, вырашыў цяпер абмежавацца толькі запрашэннем у незвычайнае падарожжа, якое дазволіць тым, хто захоча ў гэтым паўдзельнічаць, самім зрабіць уласныя высновы і высновы. А, самае галоўнае, узбагаціцца падчас гэтага шляху ў невымоўнае і невыказанае, бо вялікі паэт падае магчымасць зачарпнуць конаўкай з крыніцы, з якой піў святы.

Vademecum, дарагі чытач!

1. КАМЕНЬ СВЯТОГА НАВУМА.

Кожны з егіпецкіх фараонаў, узыходзячы на трон найвялікшай дзяржавы свету, пачынаў сваё валадарства з будаўніцтва ўласнай піраміды, у якой павінна было знайсці не толькі велічны супакой, але і будучае жыццё ягонае часова здранцвелае цела пасля рэальна-фізічнай смерці. І ў гэтым схавана не толькі натуральнае чалавечае памкненне, узмоцненае маніякальнасцю правадырскай велічнасці, застацца навечна ў памяці нашчадкаў, абесмяроціўшы ўласнае сонечна-зямное імя, але і анталагічная задача, станоўчая рэалізацыя якой мае лёсавызначальную значнасць для егіпецкага народа, краіны і планеты ў цэлым. Бо калі фараон памрэ да завяршэння будаўніцтва, то цела не змогуць пахаваць паводле найдакладнейшых суадносін з планетарным месцазнаходжаннем. Таму закрыецца сакральны выхад, што спалучае Зямлю з Сусветам, людзей з багамі, сонца Ра патухне, а свет загіне ў пакутах. Так было ў Егіпце.

На іншым канцы свету, на землях цяперашняй Лацінскай Амерыкі, таксама будавалі піраміды. Аднак у кардынальна супрацьлеглым стылі і зусім для іншых, хаця, безумоўна, сакральных мэтаў. Спосабы будовы таксама адрозніваліся сістэмна. У Егіпце яны ўзводзіліся з блокаў, якія здабывалі ў бліжэйшых радовішчах для кожнага канкрэтнага цуду свету. Піраміды народнасці Майя чарговы правадыр будаваў з рэштак папярэдніх, бо, прыйшоўшы да ўлады, разбураў існуючыя спаруды і з ужо аднойчы выкарыстаных блокаў узводзіў уласную – паводле *свайго* густу і для *сваіх* багоў.

Кожны сапраўдны паэт у сваёй творчасці падобны фараону альбо вярхоўнаму жрацу, што, па сутнасці, прысвячае цэлае жыццё стварэнню ўласнай піраміды. Паэт усведамляе, што зоркі і парад планетаў прадказваюць яму вялікую і адначасова журботна-трагічную долю паспрабаваць у каторы раз данесці *urbi et orbi* велічную ісціну, без якой сусвет разбурыцца. А таму ён павінен, патаемна песцячы надзею на бессмяротнасць (ужо толькі духоўную), узвесці ўласную спаруду, роўнавялікую зробленым у старажытнасці. Вялікі паэт амбівалентны ў дадзеным памкненні, бо ён дэміург, стваральнік, але найперш – разбуральнік. Калі ён не здолее падрыхтаваць месца для новага ўласнага будаўніцтва поруч з рэалізацыяй складанейшага анталагічнага выбару з дылемы традыцыйнае-наватарскае, ён ніколі не здзейсніць наканаванага лёсам. Прычым падобны суровы закон адносіцца як у цэлым да літаратуры, у віртуальнай дзяржаве якой лепшыя мейсцы ўжо

занятыя замкамі і вежамі, храмамі і альтанкамі, так і ў адносінах да яе галоўнага будаўнічага матэрыялу – Слова.

Падобная метафара можа ілюстраваць дзейнасць кожнага выбітнага літаратара розных эпох і народаў, яна ж даволі поўна і яскрава характэрызуе творчасць арыгінальнага творцы Алеся Разанава, бо ён свядома культывуе абодва шляхі-прынцыпы. Перад гэтым патрэбна зазначыць выключную ўпэўненасць, хутчэй за ўсё ўнутраную, інтуітыўную, да канца не ўсвядомленую ім самім, ва ўласным прызначэнні, што праявілася ў ягоным першым друкаваным вершы з сімвалічнай назвай “Пошук” (1964). Падсвядома маладзенькі хлопчык вызначае асноўныя архетыпы будучай уласнай творчасці: шлях, свой і чужы, адзінота, права на эксперымент, які не заўсёды прынясе плён.

Пачынаў выбітны паэт сучаснасці ў выразна *егіпецкім стылі,* спрабуючы стварыць свой будучы шэдэўр у традыцыйнай – не толькі для пачынаючых, але і для большасці слынных і аўтарытэтных паэтаў – у класічнай манеры, імкнучыся дапасаваць уласна ствараемы будынак у ландшафт ужо існуючых. Менавіта таму на раннім этапе дойлідства ягоны будынак калі і вылучаўся на фоне апошніх, то найперш толькі дэкорам, бо не закранаў фундаментальных асноваў творчасці, захоўваючы выразнае знешняе падабенства з папярэднікамі. Падобнае ў пэўнай ступені можна знайсці ў першых публікацыях маладога паэта, аднак гаварыць аб выразным перыядзе вучнёўства ў адносінах да Алеся Разанава ў цэлым не атрымаецца, бо амаль адразу пасля першых ягоных друкаваных твораў аб ім загаварылі як аб таленавітай асобе з уласнай канцэпцыяй творчасці, а ўсе наступныя кнігі будуць станавіцца *дарожнымі знакамі* эвалюцыі нацыянальнай і славянскай паэзіі, выклікаючы незвычайную для апошняй палеміку і цэлую амплітуду ўспрыняцця – ад захаплення да поўнага непрымання ці раўніва-зняважлівага (хутчэй за ўсё штучнага) раўнадушша.

Дзіўна, але ўжо на самым пачатку творчага шляху паэт інтуітыўна спазнае, што “калі да паўнаты адной з’явы, адной сістэмы дадаецца яшчэ нешта, яно, гэтае “звыш”, не ўзбагачае яе, а збядняе, парушае, пераарганізоўвае ў непаўнату”.[1] Падобны прынцып у паэзіі А. Разанава стане вызначальным, менавіта таму яго ніколі не цікавіць колькасны паказчык, ён ніколі не імкнецца знойдзенае радовішча выкарыстаць напоўніцу, імкнучыся выціснуць са знойдзенага ўсё мажлівае. Менавіта таму плённыя і асноўныя перыяды ў ягонай

[1] Разанаў А. Сума немагчымасцяў: зномы. Мн.: 2009, с. 4.

творчасці суседнічаюць з адваротнымі, у які прыходзяць напружаныя працай думкі.

Менавіта таму мы не можам гаварыць пра ранняга А. Разанава, які дакладна праходзіць асноўныя этапы вучнёўства, паслядоўна ўздымаючыся на прыступкі спасціжэння жыцця і мастацтва, хаця некаторыя агульныя тэндэнцыі эвалюцыі як нацыянальнай, так і славянскай класічнай паэзіі адбіліся ў ягонай творчасці. Што ж, ад шкарлятыны і адзёру не застрахавана ніводнае дзіцянё. І беларускі паэт у гэтым не выключэнне. Гавораць, што ў Злучаных Штатах дазвол на заняткі абстрактным жывапісам выдаваўся толькі таму мастаку, які мог добрасумленна намаляваць нешта рэальна-зямное, напрыклад, карову. Алесь Разанаў з поспехам вытрымае падобны экзамен, бо прынёс адпаведную даніну на алтар яскрава-метафарычнай класічнай паэзіі, сцвердзіўшы тым самым свае здольнасці на асацыятыўнае мысленне і метафарычнае ўспрыняцце свету, што доўгі час лічылася канстантнымі велічынямі паэтычнай творчасці, сутнасці паэта як з'явы. Так, у зборніку "Назаўжды" Радзіма ў яго ўспрыманні.

Высвечвала бяздонным дном,
ў акно ўзіралася з'інела,
і ведзьмавала туманом,
і летам бабіным звінела.[2]

Малады паэт аргументавана ўвасобіў выключную асацыятыўнасць уласнага паэтычнага мыслення: *нашай памяці людзі ўзыходзяць трысцём, верасамі; неспасціглую думку люляюць лясы; зайчаня маё, сэрца; сачу вясну.*

Найбольш яскрава адэпт паэтычнага светаўспрымання раскрываўся менавіта ва ўвасабленні любові і яе прыватнага пачатку – кахання. А. Разанаў і тут пераадолеў даволі складаныя іспыты, сцвердзіўшы на добрым ўзроўні, што нават уступіў на пэўны час у кагорту трубадураў, якія спявалі асанну каралеве – віртуальнай або рэальнай – сэрца. Пацалункі ён успрымае *пялёсткамі на тваіх губах,* споведзь – *ляснога ветру спеў,* прызнанне – *шум вяза пад тваім акном.* Як і ў класічнай любоўнай лірыцы, для сваёй адзінай ён раствараецца ў навакольным свеце – *прайду дажджом, з'яўлюся сном, мільгну трывожным ценем.* У ягонай лірыцы *смуткуе бярозавы гай, ясені курчацца ў трансе, возера стыне ў труне; бары ў цішы*

[2] Разанаў А. Назаўжды: Вершы і паэма. Мн.: Мастацкая літаратура, 1974, с. 11

напеўнай страляюць стромка ў вышыню; туман нябачны пойдзе ў сені; світанкі быццам па вадзе.

Аднак ужо на гэтым этапе можна заўважыць, што маладому паэту цесна ў жорсткіх рамках класічнага ўспрыняцця, *бо ў завершаны круг не ўмяшчаецца розум.* Урэшце, усё можна параўнаць з усім, усё можна зрыфмаваць з усім, аднак не на гэтых кітах трымаецца паэзія. Яна, як і ўсё сутнае, трымаецца на надзвычай "паветраным" фактары – на ісціне. Спасціжэнне, ці, хутчэй, спробы спасціжэння апошняй і прыводзяць да таго, што нават на яскравыя замалёўкі прыроды, згаданыя вышэй, аўтар глядзіць вачыма філосафа, які спрабуе зразумець, ці можа прырода мысліць, ці надзелена яна сэрцам? І калі гэта так, то дзе яно схавана: у каранях ці ў кветцы?

Ісціна для паэта падобная яшчарцы, якая хаваецца ад даследчыка, пакідаючы яму *аўтографы* – хвасты, менавіта якімі і ўспрымаюцца яскравыя з'явы прыроды. Ці не таму ўжо ў самым першым паэтычным зборніку "Адраджэнне" (1970), які выйшаў яшчэ ў гады студэнцтва, А. Разанаў не толькі радуецца здольнасці захапляцца пэўнымі малюнкамі рэальнасці:

Там гуляе ў пазалоце
з рыжым промнем дацямна
на вярбе пушысты коцік,
быццам з ніткай кацяня, [3]

але і ўсклікае ці не ў дзяржавінскім стылі:

тады я – Бог,
тады я – цар,
тады я – пераможца. [4]

І адначасова адчувае сваё чалавечае бяссілле адэкватна спазнаць сутнасць існуючага, хаця менавіта апошні і створаны дзеля гэтай мэты. У той час ён інтуітыўна пасцігае закон думаў, які дакладна сфармулюе пазней. Паэта загадзя ніколі няма і не будзе, бо гэта не званне. Ён творыць, але і сам адбываецца праз творчасць, ён плануе, але і сам мусіць быць запланаваны – мусіць быць натхнёны, мусіць быць гатовы гаварыць тое, што яшчэ ў няведанні і перадслове.

---

[3] Разанаў А.
[4] Разанаў А. І потым нанава пачаць: квантэмы, злёсы, вершы, с. 90.

Ці не таму прызначэнне паэта не ў дасканалым авалодванні знешніх прыкметаў майстэрства? У творчасці веданне і ўменне пераўзыходзяцца, пачынае панаваць нешта вышэйшае за іх. І гэты лішак жыватворны: ён вызваляе паэзію з-пад рамяства. Інтуітыўнае спасціжэнне ў ранняга А. Разанава выразна дамінуе, бо ён толькі пачынае ўсведамляць сутнасць чалавека (уласнага, разанаўскага) ва ўсіх ягоных амбівалентных рэчаіснасцях:

> *Дзякуючы гэтай дваістасці ў чалавеку сумяшчаюцца «раб» і «цар», «бог» і «чалавек», «анёл» і «д'ябал», і дзякуючы таму, што гэта дваістасць рухомая, «раб» можа станавіцца«царом», «чарвяк» – «богам», «д'ябал» –«анёлам». І – наадварот. І тут ужо толькі ад яго, жывога, канкрэтнага чалавека, залежыць, у які бок будзе адбывацца гэтая трансфармацыя, асаблівасці ўзораў якой акрэсліваюць і вызначаюць, хто ён такі, чалавек.* [5]

Як і ў класічнай літаратуры, чалавек, *няхай нават першабытны, нізкалобы, яшчэ не зусім чалавек*, для яго ў пэўнай ступені падобны Атланту, што ўпіраецца нагамі ў планету, а галавою – у нерухомы купал нябёсаў. Аднак два антыподы – зямля і неба – ва ўспрыманні нашага сучасніка звязаны намнога шчыльней, яны пераплецены між сабою ўзаемнымі ніцямі настолькі непарыўна, што якраз чалавек і з'яўляецца цэнтрам гэтага адзінства, ён – "сонечнае сплячэнне" гэтых абедзвюх сфер. Чалавек у выключнейшай ступені знітаваны з абедзвюма: *ён не можа пакінуць ні зямлю без дазволу неба, ні наадварот, бо неба для яго ні што іншае, як адваротная зямля, і, адпіхваючыся ад зямлі, ён адпіхваецца ад неба.*

Трэба адзначыць, што якраз у гэты час паэт пачынае сумнявацца ў яго (чалавека) богаабранасці, бо гэты свет такі шматстайны і шматаблічны, што яго нельга ўкласці ў жорсткія схемы. Нават дрэвы ён называе братамі, якія не пайшлі людскімі шляхамі, бо засталіся расці ўверх і ўшыркі, каб людзі абралі дарогу птушак і рыбаў. Апошняе спалучэнне невыпадковае, бо іх Бог стварыў у адзін дзень, а якраз кісцяпёрая рыбіна, што выйшла на бераг з акіяна, змагла пайсці хутчэй за ўсіх і стаць вянцом эвалюцыі. У дадатак да ўсяго, лес у паэта запоўнены *сафізмамі-ваўчкамі* ці *баравікамі-*

---

[5] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 66.

парадоксамі, што стварае атмасферу незавершанасці вялікага акту тварэння. Крэўная адзінства ўсяго існага падкрэслівае сапраўды чалавечая смага зямлі з верша "Спякота"):

Ацяжалелай галавы
ніяк
сцяблінка не падыме…
І прагнуць лiйню паплавы,
нібы цяля
тугога вымя.
А цішыня,
як партызан,
праходзіць чуйна сцежкай вузкай.
І прагнуць неба аблізаць
ракі
парэпаныя вусны.
І сонца
з соснаў баравых
цярэбіць
сонную іглiцу.
…А дзесьці
спеюць бураны,
а дзесьці
спеюць навальніцы. [6]

Вербальны пейзаж настолькі дасканалы, што фізічна адчуваеш у гэтай нібы віртуальнай, існуючай толькі ў межах слова, атмасферы пах духмянай хвоі і прадчуванне буры, незваротнае набліжэнне якой прырода прадказвае намнога больш дасканала і яскрава, чым чалавек.

Разам з тым трэба адзначыць, што ў структуры нават такіх пейзажных твораў крыецца выразны эксперыментальны пачатак. А. Разанаў пачынае ўсведамляць, што верш, як ніякі іншы літаратурны жанр, насычаны шматмернасцю; у ім жывуць, пакутуюць, кахаюць і шукаюць ісціну яго героі – сэнсы, гукі, словы… Паэт адкрывае, нібы фізік-ядзершчык глыбіні атама і ядра, субатамны свет слова, паэзіі, якія тоіць у сабе выключныя таямніцы, у тым самым "неўміручасць дзіўнага свету".

[6] Разанаў А. І потым нанава пачаць: квантэмы, злёсы, вершы. – Мн.: І.П. Логвінаў, 2011, с. 94.

Менавіта таму з гэтага часу паэт будзе шукаць адказы на анталагічныя праблемы быцця не ў традыцыйнай класічнай форме: ужо другая кніга ягонай паэзіі знаменавала сабою рашучы разварот магутнага лайнера, контуры якога яшчэ схаваны ў тумане, а сам ён праяўляецца пакуль што сігнальнымі агнямі. Адмова дрэйфаваць ў фарватары класічных традыцый становіцца дамінуючай, хаця напрамак далейшага руху яшчэ дакладна не акрэслены. У гэтым паэт становіцца падобным Калумбу, што шукае Індыю, а можа трапіць у Амерыку; альпіністу, што карабкаецца на строму і павінен пераадолець кожную выемку, кожны выступ, каб узняцца вышэй. Веды і досвед здабываюцца толькі ў пераадоленні: яны – тыя ж выемкі і выступы, набытыя, яны пазбываюцца, знойдзеныя – застаюцца ў пройдзенасці. А. Разанаў справядліва вызначае, што ў "мастацтве нічога нельга выдумаць. Мастацкія кірункі ўзнікаюць не таму, што іх нехта захацеў стварыць, а таму, што яны патэнцыяльна ўласцівы прыродзе мастацтва: што не ўласціва, тое і не праяўляецца. І гэта вельмі натуральна, калі мастацтва спрабуецца праз усе свае магчымасці: значэнне іх – у кантэксце цэлага" [7].

Нешта падобнае здарылася з маладым Г. Гейнэ, якога за адмову складаць французскія вершы ў класічным стылі абат Бенуа празваў *"варваром из Тевтобурского леса, лишенного вкуса к поэзии"*. Сам нямецкі паэт, палемізуючы з трактатам *"Art poetique"* ("Паэтычнае майстэрства"), які вызначаў паэзію як *"L'art de peindre par les images"* (*"Мастацтва маляваць вобразамі"*) лічыў, што няма нічога больш безгустоўнага, чым метрычная сістэма французскай паэзіі: *Их метрику, несомненно, изобрел Прокруст; это подлинная смирительная рубашка для мыслей, которые в силу своей кротости, несомненно, в ней не нуждаются. Утверждение, будто прелесть стихотворения возникает из преодоления метрических трудностей, – смехотворный тезис, вытекающий из того же нелепого источника... Французы всегда сами чувствовали его гадкую противоестественность, гораздо более безнравственную, чем мерзости Содома и Гоморры... К чему, в таком случае, весь этот никчемный труд версификации.* [8]

Зразумела, А. Разанаў не мог адразу ўзняцца да такой высокай ступені адмаўлення, аднак ён пачынае ўсведамляць, як і кожны сапраўдны паэт, што яму неабходна ў духоўнай эвалюцыі пазбыцца цеснай абалонкі – скуры-кокана, каб з кукалкі стаць матыльком,

---

[7] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 18.

[8] Генрих Гейне. Собрание сочинений. В 6-ти т. – М. : Худож. лит., 1980. – 1983. Т. 6. Проза 40-50-х годов; Письма. Пер. с нем. коммент. А. Дмитриева и Г. Васильевой. Худож. Н. Крылов. 1983, с. 284.

істотай абсалютна непадобнай на сваю папярэднюю сутнасць. Паэт, дасягнуўшы адпаведнага ўзроўню развіцця, падчас вымушаны скінуць напластаванні ўмоўнасці, звычак, суразмернасці, засвоенных прынцыпаў творчасці, бо без гэтага ён не зможа выканаць генетычнага наканавання:

Як стары мудры вуж
шукае вузкае выйсце,
каб скінуць старую скуру –
так і я патаемнай вужовай натурай
шукаю сабе перашкоды,
хоць і пярэчыць гэтаму розум. [9]

Скура змяі, па сутнасці, не сама змяя, а нешта ўжо не зусім *змяінае*, што, аднак, дапамагае спасцігаць натуру паўзуна. Так і чалавек, паводле ўспрыняцця А. Разанава, бачыць і разумее не сябе, а сваё, не сябе, а свае абалонкі – тое, што ўжо ад яго адпластавалася, адасобілася, але яшчэ не адчужылася. З гэтымі абалонкамі, пакінутымі целамі, былы іх гаспадар супрацоўнічае і дзякуючы ім ўсё глыбей пранікае ў рэчаіснасць, якая таму і можа ўспрымацца і пазнавацца, што яна такім чынам становіцца засвоенай. Зразумела, што працэс пераўтварэння кукалкі шаўковага чарвяка ў матылька – выключны, бо ён суправаджаецца не толькі з'яўленнем новай істоты, але і новай матэрыі – шоўку. У эвалюцыі творцы гэты працэс нагадвае хвалёвы рух кругоў, выкліканых кінутым у ваду каменем, аднак, у адрозненне ад прыроднай з'явы, дзе кругі знікаюць бясследна, у свеце людзей ён выконвае ролю маёўтыкі.

Малады паэт патаемна адчуў немажлівасць далейшай эвалюцыі ў стрымліваючых рамках-скуры звыклых тэндэнцый і класічных традыцый, а таму этап простага будаўніцтва *по образу и подобию* адвяргаецца-замяняецца якасна новым этапам разбурэння-будаўніцтва. Падобны працэс заўсёды надзвычай цяжкі, але жыццёва неабходны. Прырода паэзіі нагадвае прыроду вады, якая падымаецца да плаціны. На роўнай паверхні паэзія знікае. Перашкода – яе ўнутраны фактар, фактар больш першасны і больш арганічны, чым яе знешнія атрыбуты – метафары, рыфмы, рытм. Працягваючы іхтыялагічную сімволіку, А. Разанаў уяўляецца ласосем, які ідзе супраць вады і спрабуе заскочыць на велізарную перашкоду руху. Паэзія ў ягоным уяўленні інстынктыўна дамагаецца такой задачы,

---

[9] Разанаў, А. Дождж: возера ў акупунктуры: пункціры. – Мн.: І.П. Логвінаў, 2007, с. 18.

такой нагрузкі, дзякуючы якім можа набыць – і адначасова праявіць – энергію і аблічча. Тым болей, што адбылася трансмутацыя асноваўтваральных чыннікаў: часы, пра якія яшчэ зусім нядаўна Ф. Ніцшэ ўсклікаў: *“Без стиха человек был ничто, а со стихом он становится почти Богом”* беззваротна зніклі, а самой паэзіі, як і мастацтву ў цэлым прадракаюць хуткую пагібель. Менавіта таму паэты, унутраны гадзіннік якіх сугучны эпосе, адчуваюць, што апошнія павінны кардынальна змяніцца ўжо не столькі для таго, каб вярнуць сваю былую сакральную сутнасць, колькі для таго, каб хоць выжыць. А гэта пад сілу толькі тым, хто можа змагацца з путамі традыцый, умоўнасцей, напластаваных канкрэтным часам, вырвацца з апошняга шляхам змены тэматыкі, паэтыкі, самой сутнасці літаратуры. Бо ўжо роўна сто гадоў таму В. Брусаў, роўнавялікі па таленце паэт і крытык, дасканалы літаратуразнаўца пісаў: *Наши стихи по-прежнему, неизвестно зачем, поют про восходы и про закаты, про случайную грусть и случайную радость. Правда, зато их и не принято читать. Но как не вспомнят все, что стихи есть совершеннейшее из орудий человеческого слова, которым можно и должно пользоваться для решения самых мучительных и современных вопросов.*

Аб сіле інерцыі ў сферы тэматыкі і паэтыкі прыгожага слова, аб амаль непераадольнай залежнасці ад традыцый умоўнасці пісаў у тыя ж часы і Станіслаў Пшыбышэўскі, у чарговы раз адзначаючы, што поруч з пейзажнымі імпрэсіямі часцей за ўсё паэзію натхняе каханне:

Так же, как я ничего не могу поделать против того, что в продолжение всех Средних Веков откровения души бывали исключительно в области религиозной жизни, так же мало могу я изменить что-либо в том факте, что в наше время душа проявляется только в отношениях полов друг к другу. Пусть делают упреки только душе, но не мне.

А. Разанаў знаходзіць у сабе сілы, каб не следаваць класічным вектарам эвалюцыі традыцыйнага паэта, у чым нагадвае філолага Ніцшэ: *Я хочу знать, созидающий ли ты человек или принимающий формы: если ты созидающий, ты принадлежишь к свободным, если ты – принимающий форму ты их раби орудьем.* [10] Тым болей, што рэальнасць схіляе яго да разумення, што пісьменніцтва больш за ўсё не занятак. Беларускі паэт усведамляе, што і пісьменніцтва, і твор разам падразумяваюць нейкую мяжу, выказанасць. У адваротным

---

[10] Ницше, Ф. Воля к власти. Последние афоризмы. М., 1999, с. 396.

выпадку яны збіваюцца са шляху і пачынаюць вандраваць па бясконцых колах і бясконцыя кнігі – сведчанне гэтага бясконцага вандравання. Яны ўжо не спадарожнікі і не павадыры, бо хутчэй за ўсё нагадваюць турысцкія схемы, на якіх пазначаны вуліцы і завулкі, сучасны навігатар, але не той цэнтральны шлях, які выводзіць да самога чалавека, сусвету, жыцця.

Наш сучаснік А. Разанаў адыходзіць ад гасцінца, які вядзе ў паэзію, дзе дамінуюць вербальная ці любоўная лірыка (на якой круцілася ўся еўрапейская літаратура), і абірае пакуль што сцежку, па якой ішло зусім мала першапраходцаў, збіраючыся будаваць уласную спаруду па ўласных звычаях, бо новае ва ўсім, у тым ліку і ў паэзіі, патрабуе новых крытэрыяў ацэнкі. З’яўленне новых крытэрыяў ацэнкі патрабуе ад архітэктара новага бачання, нягледзячы на тое, што будынак узводзіцца з ужо існуючага і нават шматкроць выкарыстоўваемага матэрыялу. І трэба пры гэтым мець на ўвазе, што папярэдні творчы вопыт, нягледзячы на яго аб’ёмнасць і значнасць, не дадае зоркасці і пільнасці. Бо тут справа дзееецца з тым, што не паддаецца чалавечаму розуму і загаду, а менавіта слову. Нават не ствараючы новых слоў, паэт ўсё роўна стварае свой лексічны запас, вартасць якога не столькі ў саміх словах, колькі ў іхніх сувязях, іхняй арыентаванасці. Для А. Разанава словы ў вершы нібы цагліны або пялёсткі, але сам верш – цэласнасць: дом альбо ружа. А ўсе словы складаюцца ў нешта агульнае, вялікае – у верш. Словы – тая першаматэрыя, тыя першасітэмы, якія, слухаючыся паэта, афармляюцца і ў “ружы”, і ў “цагліны”. Але даволі часта словы не падпарадкоўваюцца аўтару. Яны валодаюць здольнасцю самастойна аб’ядноўвацца ў тэкст, умеюць апынацца там, дзе ім неабходна, умеюць знаходзіць пазіцыі, здольныя сябраваць і варагаваць, што дае падставы параўнаць дзейнасць паэта з пошукамі алхіміка. Гэта тое, што не дазваляе задавальняцца другараднасцю, папярэднасцю, тварыць па трафарэтах, у якіх абмежаваны і задачы, і сродкі.

А падобная небяспека пагражае кожнаму, хто ўступае ў краіну паэзіі. Лірыка, якая ўяўляе сабой ідэал класічнага паэта, ёсць рэха (А. Пушкін), г.зн. паэзія, што ўвасабляе і адлюстроўвае ўсё перажытае. І ў такім выглядзе яна цалкам сябе вычэрпвае, ды і ўжо амаль вычарпала да дна, бо *«смыкается круг подлунных впечатлений»* (Я. Баратынскі). Ці не таму кожнаму новаму пакаленню чытачоў і творцаў здаецца, што ўжо ўсё сказана і няма нічога новага як у гэтым свеце, так і яго мастацкім адлюстраванні. А. Разанаў падкрэслівае, што цяпер ужо немагчыма не толькі ацаніць, але і нават глянуць на пэўную з’яву

прыроды, каб не згадаць досвед сваіх вялікіх і не вельмі папярэднікаў.

У іншым выпадку малады месяц над страхою і падкова над дзвярыма ўспрымаецца ім як бліскучая рыфма, за якой стаяць стагоддзі паэтычнага сузірання свету паэтаў самых розных эпох і народаў:

Вяду за сабой
мглісты месяц.
У згадках
колішнія паэты. [11]

Змагар з ветракамі будзённасці Аскар Уальд сцвярджаў на пачатку XX ст.: *«Культура сделала человеческую личность ярче. Искусство вселило в нас мириады душ. Те, кто наделен темпераментом художника, удаляются в изгнание вместе с Данте и познают, как горек чужой хлеб и как круты чужие лестницы; они на минуту проникаются безмятежной ясностью Гёте и все же так хорошо понимают, отчего Бодлер воззвал к Богу»* [12] .

А ў цэлым у сучаснай літаратуры і наогул у мастацтве ўсё падпарадкавана неа- і пост-, якія паразітуюць над тым, што створана даўно. Тым самым апошняе нагадвае сабою пясчаны бархан, у якім ужо практычна немажліва заўважыць пясчынку – аўтара або ягоны твор.

Модны французскі эсэіст пачатку мінулага стагоддзя пісаў:

По правде говоря, несогласие так и осталось бы бессильным внутри нас, если бы ограничились речью и драматическим экзорцизмом. Песок, в который мы погружаемся, чтобы не видеть, состоит из слов, и, если я перейду от одного образа к совершенно другому, несогласие, вынужденное использовать слова, вызывает ассоциацию с барахтающимся человеком, погружающимся тем глубже, чем сильнее его усилия выбраться: действительно, в словах есть что-то от забытых песков.[13]

Падобны песімізм дамінуе ў свядомасці амаль кожнага неафіта, што ўступае ў храм паэзіі. Невыпадкова Гіём Апалінэр, вядучы рэфарматар паэзіі XX стагоддзя, у філасофскім эсэ “Забойства паэта”, вытрыманым ва ўласцівай французскай белетрыстыцы з’едліва-займальнай форме, паказаў атаку грамадства на паэтаў як

---

[11] Разанаў А. Дождж: возера ў акупунктуры, с. 100.
[12] Уальд О. Малое собрание сочинений. СПб.: Издательская группа “Азбука-классика”, 2012, с. 819-820.
[13] Батай, Ж. Литература и Зло. М.: изд-во МГУ, 1994, с. 5.

увасабленне духу людскога. І вывады, да якіх прыходзіць уражаны чытач, шакуюць: паэты павінны знікнуць з зямлі, іх існаванне не мае ніякага сэнсу. Разам з імі трэба знішчыць і лаўры, што адбіраюць зямлю ў карысных дрэў. А самі па сабе лаўры абсалютна непатрэбныя, як і паэты, якіх узнагароджваюць вянкамі з сакральных дрэваў. Грамадства павінна выбіраць паміж жыццём і паэзіяй, якая, нібы іржа, знішчае чалавецтва. Менавіта таму *Любое лицо, о котором установлено, что оно занимается поэзией, должно быть казнено на электрическом стуле*. Самому герою эсэ здрадзіла каханая, а натоўп фанатаў разадраў на шматкі самага вялікага, паводле ягонага ўяўлення, з усіх сучасных паэтаў. І на ягонай магіле ставяць не камень з крылатымі словамі з твораў, г.зн нікому не зразумелай абракадабрай, чым і ўяўляецца мастацтва вершаскладання ў сапраўднасці, а помнік, спаруджаны з *нічога*, бо і паэзія і слава таксама створаны з вялікага *Нічога.*

Калі праігнараваць і гумар і нават лёгкую іронію, то можна ўбачыць, што А. Разанаў добра знаёмы з памкненнямі Г. Апалінэра ў сферы абнаўлення паэзіі. Як і ягоныя чытачы і паслядоўнікі. Невыпадкова так падобныя адносіны да французскага і беларускага паэтаў іх сучаснікаў (як калег па творчаму цэху, так і звычайных чытачоў і шчырых крытыкаў); успрыманне іх як тэхнічных рэфарматараў паэзіі, як складаных паэтаў для паэтаў, аб празаізацыі іх паэзіі і нават абсалютным знікненем апошняй у іх творчасці.

Г. Апалінэр прыйшоў у літаратуру ў часы крызісу постсімвалісцкай паэзіі, які пачаўся на пачатку 900-ых гадоў мінулага стагоддзя. Якраз з ягоным імем звязана вяртанне паэзіі да жыцця; менавіта ён садзейнічаў мастацкаму засваенню новых, істотных сфер чалавечай дзейнасці і прыроды, якія да яго лічыліся выключна непаэтычнымі. Дзеля гэтага вялікі паэт, продкі якога паходзяць з Беларусі, свядома ідзе на анталагічныя змены: адмаўляецца ад замкнутасці паэзіі (лексічнай і рытмічнай), што была характэрна для сімвалістаў, свядома пераўтварыўшых успрыняцце верша ў разгадку шарады; адкінуў музычна-імпрэсіяніcцкую стыхію П. Верлена, прапанаваўшы ў сваёй творчай практыцы зусім іншыя спосабы паглыблення асацыятыўнасці ўжо рэальных (а не выдуманых) паэтычных (і не вельмі) вобразаў.

Аднак у шэрагу паэтаў-рэфарматараў, да якога практычна адразу далучыўся наш зямляк, значна раней за Г. Апалінера і В. Хлебнікава надзвычай прыкметны не толькі згаданы П. Верлен, але і А. Рэмбо, С. Малармэ, не гаворачы пра *предтечи* – Ш. Бадлера і У. Блэйка. Менавіта гэтыя паэты ўпершыню заявілі аб тэарэтычнай

мажлівасці і рэалізавалі на практыцы тэзіс аб тым, што мажлівасці пісаць і без усялякіх тэорый і прадвызначаных законаў творчасці, выкарыстоўваць канкрэтную форму для ўвасаблення канкрэтнай задумы, якая абсалютна адпавядае, з пункту гледжання аўтара, ідэалу. Тым болей, што Ш. Бадлер і тэарэтычна, і практычна даказаў, што паэзія – гэта зусім не абавязкова вершы і апошніх у ёй можа зусім не быць, аднак яна застаецца паэзіяй.

А. Рэмбо адрынуў славутую сентэнцыю Т. Гацье аб тым, што толькі мастацтва здольна тварыць навечна, а мармур бюста перажыве стагоддзі, і тым самым даказаў, што і спосабы высякаць бюст з мармуру патрабуюць кардынальных зменаў. Ён знішчаў у сабе здольнасць тварыць, а ў іншых – здольнасць успрымаць вершы, сэнс якіх адпавядаў бы нейкай метавершавай логіцы; ён адмаўляў усё, дзякуючы чаму паэзія са старажытнейшых часоў з’яўлялася больш філасафічнай і дасканалай, чым гісторыя.

С. Малармэ прыйшоў да высновы, што мастацтву неабходна надаць невымерны сэнс, роўнавялікі сутнасці свету, бо найбольшай значнасцю апошняга і апраўданнем яго існавання – наколькі гэнае быццё яму даравана – была, і не магла не быць, кніга. Ён лічыў, што няма вершаў як сутнасці, а паэзія хутчэй за ўсё толькі вылучае спектральныя падраздзелы ідэі.

Г. Апалінер вярнуў у паэзію *літаратуру,* ён адрадзіў канкрэтную змястоўнасць першай, якую да таго амаль знішчылі паслядоўнікі Верлена, што абсалютызавалі музычную аснову верша. І гэты працэс уяўляецца цалкам заканамерным, бо кожнае пакаленне паэтаў, тым болей на пераломе стагоддзяў, сцвярджала, што ў паэзіі ўжо ўсё адкрыта і сказана, а потым сваёй практыкай аспрэчвалі падобныя высновы, сцвярджаючы адваротнае. Праўда, часцей за ўсё гэты працэс праяўляўся знешнімі фактарамі, бо здаўна паняцце *наватарства* галоўным чынам звязана з формай, звычайна ўскладненай, хоць і адначасова падатлівай, падчас нават свядома дэманстратыўнай, *вызывающей.* І падобныя эксперыменты праводзіліся ў розныя эпохі, нават у часы антычнасці і сярэднявечча (згадаем і нашага Сімяона Полацкага з ягонымі адметнымі *виршами* ў выглядзе самых разнастайных фігур). І калі заслуга Г. Апалінера ў вяртанні паэзіі (пасля эксперыментаў сімвалістаў, адзначым, вельмі плённы, ва ўлонні жыцця, рэальнасці, то наступныя пакаленні ў чарговы раз імкнуліся адвесці паэзію ад празмернай, з іх пункту гледжання, залежнасці ад рэальнасці, што зрабілі іх папярэднікі – мастакі слова ўжо ў XX стагоддзі. Бо кожны сапраўдны паэт – бунтаўнік, якому заўсёды цесна ў любых межах зямной умоўнасці –

рэальнасці або сыходу ад яе, бо ўсё на свеце паўтараецца, вяртаецца на *кругі своя:* у пачатку схаваны канец, а ў кожным эксперыменце – асновы традыцыі. Беларускі паэт сказаў на гэты конт вельмі афарыстычна: “Формула паэзіі не мяняецца, мяняюцца яе знакі і элементы”.

А. Разанаў у новых умовах сцвердзіў гэты пастулат творчасці і тэарэтычна, і практычна, прычым гэтыя дзве іпастасі адзінай з’явы развіваліся ў ягонай дзейнасці паралельна, узаемаўзбагачаючы і ўзаемадапаўняючы адна адну настолькі натуральна, што ў перспектыве зліліся ў непадзельнае адзінства.

Знамянальна, што, як гэта не ўяўляецца дзіўным, А. Разанаву не прыйшлося *нанава пачаць.* Нельга лічыць, што першы этап ягонай творчасці ўспрымаецца толькі як падрыхтоўчы, дзе ён выступае толькі як таленавіты праходца па *чужых слядах.* Калі разглядаць творчасць А. Разанава ў цэлым, то міжволі здзіўляешся вышыні прафесійнай планкі, узнятай паэтам-пачаткоўцам. Па сутнасці, амаль усе будучыя ідэі і знаходкі, што сфармукулююцца і выкрышталізуюцца ў сталага творцы, у паэта-філосафа, будуць азначаны ў ранняй, *класічна-традыцыйнай*, творчасці, якую трэба ўспрымаць амбівалентна: *мо пярэдадзень, мо здзяйсненне.* Паэту ўжо таямніца *паказала вышыні, але не сказала, як іх дасягнуць.* Невыпадкова большасць ягоных ранейшых твораў або зусім без назвы, або маюць адметныя загалоўкі: “Шчасце”, “Прамільгнуўшае”, “Немагчымае”, “Не распнутае доляю ўбогай”, “Сачу вясну…”:

У двух часах з сумненнем і надзеяй,
у двух часах спыняюся, бягу…
Але заўжды
па-новаму не ўмею,
а па-старому ўмею –
не магу. [14]

З гэтага часу ён вырашае *жыць натхнёна і пісаць як пішацца,* слухаючыся натхнення, бо толькі ў такім выпадку *паслухмяная рука накрэсліць знакі, словы, занатуе і перадасць пульсацыяй радка сцісласці пульсацыю крутую.* А філасофскія разважанні, сентэнцыі аб сутнасці прыроды мастацтва ўвасобяцца ў адметныя паэтычныя філасафемы, што складуць асобную кнігу.

---

[14] Разанаў А. Назаўжды: Вершы і паэма. Мн.: 1974, с. 54.

2. ЗНОМЫ: СТВАРЭННЕ НОВАЙ РЭЧАІСНАСЦІ.

Тэарэтычна-філасофскія погляды А. Разанава найбольш глыбока і ўсебакова ўвасоблены ў ягоных *зномах,* якія спачатку ўбачылі свет у зборніку “Паляванне ў райскай даліне” [15], а затым выйшлі асобнай кнігай “Сума немагчымасцяў: зномы” [16]. Упершыню яны звярнулі на сябе ўвагу ў калектыўным зборніку “Вобраз-83” [17] пад загалоўкам “Нататкі на дубовых лістах”, дзе спалучыліся пад адным загалоўкам і эсэ, і афарызмы, і спробы кардынальна новага па сваёй ўнутранай сутнасці слоўніка. Падобная эвалюцыя сведчыць аб тым, што сам паэт не адразу спасцігнуў значымасць будучых філасафем, прытчаў, якія па сутнасці прадвызначылі аснову, базіс ягонай філасофскай канцэпцыі быцця і ягонага ўвасаблення, а затым і практычнай рэалізацыі ў адметных аўтарскіх формах. Не адразу будзе падабрана найменне, адпаведны тэрмін для гэтай надзвычайнай формы. Спачатку гэта будуць *нататкі*, *філасафемы.* А знойдзеныя і зафіксаваныя, у чарговы раз сцвердзяць аўтарскае спецыфічнае ўспрыняцце сутнасці мастацтва. Паэт падкрэслівае: *той, хто спазнае, і тое, што спазнаецца, твораць новую рэчаіснасць – ЗНО. У ёй знікае падзел на суб’ект і аб’ект, і яна новая не таму, што настае пасля нечага, а таму, што ніколі не бывае старой.* Для суб’ектыўнага *зно* становіцца сведчаннем яго аб’ектыўнасці, для аб’ектыўнага – мажлівасцю засведчыцца, абазначыцца; яны – з’ява яго прысутнасці, яно сутнасць іх існасці. У анатацыі да кнігі зномаў падкрэсліваецца, што *зномы – гэта веда, у якой паэзія крышталізуецца ў высновы і, крышталізуючыся, набывае адмысловы кшталт.* [18] А сама *паэзія,* паводле аднаго са зномаў, гэта *асаблівая веда.* Такім чынам, знешне *зномы* – гэта кароткія, звычайна ў некалькі радкоў, у абзацах іх рэдка бывае болей трох-чатырох, філасофскія афарызмы-развагі (ёсць унутранае і знешняе падабенства з прытчамі Саламонавымі) аб чалавеку і прыродзе ў іх адвечным адзінстве і ўзаемаадмаўленні і ўвасабленні ў мастацтве.

Ніхто да гэтага часу ў нацыянальнай культуры не гаварыў на такім высокім узроўні аб сутнасці паэзіі і літаратуры наогул як відзе мастацтва, яе генезісе, унутранай спецыфіцы і, тым самым, аб сутнасці чалавека. Адштурхоўваючыся ад рэгіянальнага,

---

[15] Разанаў А. Паляванне ў райскай даліне: версэты; паэмы; пункціры; вершаказы; з Вяліміра Хлебнікава: зномы. – Мн.: Маст. літ., 1995. – 287 с.
[16] Разанаў А. Сума немагчымасцяў: зномы. – Мн., 2009. – 122 с.
[17] Разанаў А. Вобраз 83: Літ.-крытыч. артыкулы. Мн.: Маст. літ., 1983. – 223 с.
[18] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 2.

нацыянальнага, паэт адразу ўваходзіць у святліцу агульначалавечага, дзе бадай што ўпершыню ў беларускай традыцыі адчувае сябе не *Тарасам на Парнасе*, а раўназначным сустрэтым бажкам, з якімі завязвае гаворку на роўных. І гэта нягледзячы на тое, што, як падкрэслівае сам паэт, мы не маем беларускай філасофіі, якой нашмат болей у беларускім мастацтве, у літаратуры, чым у самой філасофіі, чый нерэалізаваны да гэтага часу патэнцыял захоўваецца ў фальклоры, этнаграфіі, мове, надзённым сялянскім побыце, лёсах, уяўленнях, снах, ува ўсёй тутэйшай прыродзе. Мы толькі мелі філосафаў, якія жылі і жывуць на Беларусі, *аднак лад і склад іх мыслення не ўзышоў знутры "глебы", не апладніўся ёю, а таму не самабытны. "Глеба" дае ўнікальныя магчымасці быць не толькі інтэрпрэтатарам чыіхсьці ўзораў мыслення, а – творцам сваіх. Але для гэтага філосафу, як зярняці, трэба адкрыцца "глебе", прайсці поўны шлях росту.* [19]

А. Разанаў – менавіта творца сваіх, а не інтэрпрэтатар модных ўзораў мыслення. Ягоныя развагі і высновы аб унутранай сутнасці паэзіі заснаваны на спасціжэнні агульначалавечай прыроды мастацтва ўвогуле, што можа знаходзіць адлюстраванні і ў канкрэтных з'явах канкрэтнай літаратуры.

Так, услед за Ул. Караткевічам, які лічыў, што нашы пісьменнікі павінны крыўдзіцца, калі «наши недалекие соседи» (В. Чарнамырдзін) панібрацкі-з'едліва згадваюць, што слухаць беларускую паэзію, *як басанож па расе прайсціся,* бо мы ўжо даўно выраслі з сялянскіх пялёнак і адчулі сваю сілу, маючы ўласную стыхію песенную і баладную, народную і філасофскую, наіўную і кніжную, А. Разанаў сцвярджае, што ў параўнаннях *салоўка, шпачок беларускай паэзіі* – болей патайной іроніі, чым яўнай пахвалы. Ён лічыць, маючы на ўвазе не толькі айчынную лірыку, што *"пярнатая"* паэзія, як бы яна ні выкшталцоўвалася, як бы ні апявала колішнія падзеі і сённяшні дзень, не зможа выказаць менавіта чалавечага зместу паэзіі – таго, што вылучае чалавека з царства прыроды і з'яўляецца толькі ягонай прэрагатывай. Чалавек – не прырода, а мяжа прыроды, і ўсё самае значнае і галоўнае адбываецца на гэтай мяжы.

Менавіта ў гэтым пастулаце крыецца сутнасць успрыняцця паэзіі беларускім паэтам, шляхі спазнання таямніцы верша, якая разгортвае яго і сама разгортваецца ў ім, выяўляецца і становіцца відавочнай: *верш гаворыць пра тое нешта, чым з'яўляецца ён сам.* Каб з'яву можна было зразумець, яна павінна пазбавіцца сваёй

[19] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 8.

герметычнасці, знайсці мажлівасць выйсці з-за межаў, пераўзыйсці сябе. Такім чынам, толькі перацякаючы ў знешняе, у абалонку, у форму выяўлення змест можа дазволіць пачацца працэсу пазнання. Дарэмна шукаць у несфармаваным квеце плод і істоту ў будучым зародку, гэта ўжо вянец працэсу, выключна новая якасць. Спазнаць прыроду мастацтва мажліва толькі праз прыроду прыроды. Яно – адкрыццё закрытага, атаясамліванне таемнага: *Паэзія – асаблівая веда. Мастацтва – асаблівая памяць.*

Таму, зразумела, менавіта ёй, сапраўднай і натуральнай, не хапае, асабліва на сучасным этапе, не птушынага шчэбету, а якраз чалавечага голасу. Бо голас чалавечы істотны, у ім схаваны і гул ракі, і водгулле грамады, і ціша далёкага лесу. Голас-валадар: *і пакуль ён гучыць і, усюды прыняты і заахвочаны ўсюды, мае адвагу і моц гучаць, у гэтай краіне ён не чужы і не свой, а – сама, заснаваная мной, краіна.* [20]

Квінтэсэнцыя паэзіі – менавіта голас, які здольны станавіцца яе меркаю:

Калі аціхаюць гучныя словы, чутны ціхія, але калі аціхаюць ціхія, тады гучыць голас.

Голас багацейшы за шэпт і крык, і тое, што ўтойваецца ў шэпце і трацiцца ў крыку, у голасе вымайляецца.

Істотнае вымайляецца ўголас. [21]

Разам з тым дыялектык А. Разанаў падкрэслівае, што мастацтва дыялагічнае па сваёй прыродзе. Яно гаворыць, і яно адгукаецца. Яно Голас, і яно Рэха. Толькі лямантаванне ў пустыні маналагічнае, бо здзяйсняецца без Рэха. А ўсё астатняе, нават малітва і заклік да бою маюць зваротны рух.

А. Разанаў – анахарэт, пустэльнік у творчасці, сапраўдны жыхар вежы з біўняў: ён не прымае актыўнага ўдзелу ў калялітаратурных тусоўках, не выступае з адпаведнымі маніфестамі, параўнальна рэдка згаджаецца на інтэрв'ю, тым самым імкнучыся не дапускаць пабочных ва ўласную творчую лабараторыю, прымушаючы шукаць таямніцы творчай дзейнасці ў ягоных тэкстах і, у пэўнай ступені, у *зномах* ці рэдкіх каментарах.

У апошні час, праўда, згаданая традыцыя ўжо парушаецца, што тлумачыцца некаторымі негатыўнымі з'явамі ў развіцці грамадства. Наватарскі погляд на эвалюцыю прыгожага пісьменства дазваляе паэту адметна, арыгінальна вызначыць яе перспектывы.

---

[20] Разанаў А. Лясная дарога: версэты. Мн.: І.П. Логвінаў, с. 153.
[21] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 8.

Так, яго надзвычай трывожыць агульны стан развіцця айчыннай літаратуры, якая “распалася на паасобныя дзялянкі і латкі, апынулася без стрыжня”[22]. Яму недаспадобы, што ўсё “цяпер агалілася, таямніцы пазнікалі”, а некалі ж літаратура “была Ватыканам у Рыме, і ў тым, што пісалася і гаварылася, захоўвала нешта большае за самае тое, што пісалася і гаварылася” [23]. І не трэба баяцца, што спасціжэнне не адбудзецца ці здзейсніцца ў няправільных варунках. *Адна немагчымасць – гэта толькі немагчымасць. Але сума немагчымасцяў дазваляе ўзнікнуць новаму стану рэчаў магчымасці.*

Невыпадкова гэтая метафара і дала загаловак цэлай кнізе, у якой схаваны ключы да далейшай разгадкі феномену творчых дасягненняў паэта: *Каб ведаць, к у д ы ісці, трэба ведаць, д з е ты ёсць.* [24]

У цэлым, А. Разанаў, як і ягоныя папярэднікі ва ўсе часы, яшчэ сакралізуе паэзію, з’яўленне і існаванне якой – надзвычай складаны працэс як і кожнага віду творчасці.

Некалі прападобны Аўгусцін сцвярджаў, што чалавек павінен не шукаць ісціну, а стварыць умовы, каб яна знайшла яго. І гэта не толькі Божы дар таму, хто мае да творчасці далучэнне, але і ў значнай ступені праклён, крыж, несці які патрэбна да самага канца, не зважаючы ні на што, падобны герою твора “Скон паэта”, які ўзыходзіць на сцэну да людзей (*гожы, мажны, паважны*), нібы на арэну змагання. Людзі ўжо заціхлі ў прадчуванні слова, якое прымусіць іх захапляцца, радавацца, пакутаваць, гінуць і ўваскрасаць амаль адначасова, аднак у градыент апафеозу ягонага трыумфу, узлёту душы і розуму, паэт падае мёртвым. Тут, відаць, прысутнічаюць асацыяцыі з прарокаў, якія лічаць, што творчы пачатак не благаслаўлёны дар, а пракляцце, пакаранне за злачынствы продкаў, пачынаючы ад граху першароднага.

Слова ператвараецца ў вялікае маўчанне. Вышэйшая сіла шле чарговае папярэджанне таму, хто збіраецца ўзяцца за пяро ці іншы інструмент творчасці.

Паводле А. Разанава, верш да ўвасаблення ў радках на паперы, ужо існуе недзе ў полі інтуіцыі як нешта завершанае і цэласнае. Паэт толькі спрыяе вершу ўспомніць самога сябе. Невыпадкова і герою твора “У каморы”, які, знайшоўшы забытыя нейкім фарбы і стары пэндзаль, адразу спрабуе задаволіць жаданне маляваць, што з’явілася ў тую самую хвіліну невядома як і адкуль, імгненна падаецца знак:

---

[22] Разанаў А. З апокрыфа ў канон, с. 115-116.
[23] Тамсама, с. 115-116.
[24] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 115.

фарбы не хочуць брацца да пэндзля, змешвацца між сабою, але нястомная прага намаляваць карціну таямніча прыцягвае позірк. Герой першапачаткова не спасцігае сілы знака папярэджання, тады белая, чырвоная, зялёная, сіняя фарбы становяцца адзінай масай, што ўстрывожылася, заварушылася і захадзіла, а знутры пачалі выварочвацца, падымацца наверх – нібы жывыя – вантробы з белай, чырвонай, сіняю афарбоўкай, - што праганяе мастака ад ночваў і карціны, якую ён намагаўся стварыць.

Мастацкая творчасць успрымалася ў старажытнасці як праява богападабенства чалавека, як ягоная неад'емная састаўная частка, як тое адметнае, што ўласціва толькі людзям, бо ўзносіць іх нават над: *Человек – есть животное, словесно, мрътвъно, ума и художьстве приятъно* (І. Дамаскін). Аб творчасці як абавязку перад Богам гаворыцца ў Евангеллі ад Мацвея і ў пасланнях Паўла. Існуе цэлая традыцыя ўспрымаць творчасць і творчыя здольнасці як праяву падабенства з Богам, уяўляючы іх асаблівым дарам і разам з тым пакараннем для чалавека, прычым і дар і абавязак даюцца незалежна ад волі і жадання апошняга. Невыпадкова Іаан Златавуст успрымаў іх як епіцьму, як пакаранне за грахі продкаў.

Неабходна адзначыць, што паэтычны свет А. Разанава зусім не пастаральная даліна, бо ў ім ўсё прадказанае здзяйсняецца, нібы ў старажытнагрэцкай трагедыі: вырак лёсу не адмяніць, не адмаліць, не аб'ехаць не ўдасца нікому. Дарэмна ляснік Амелька, прачытаўшы ў старажытнай святой кнізе, што памрэ сёння, шчыльна закрывае стаўні дубовыя, замыкае на ўсе засовы і падпірае дзверы, утыкае свой паходны нож у сцяну. Праз сон ён чуе настойлівы стук у дзверы і вокны, нейкія ўстрывожаныя галасы, аднак прачнуцца ўжо не здолее. І не пачуе, як прабіваецца з-пад зямлі крывавым струменем крыніца і запаўняе хату крывёю. І ніхто не прыйдзе на дапамогу, бо ўсе навакольныя вёскі, ратуючы ад раптоўнай катастрофы, ужо пакінулі жыхары.

Не баіцца ні вайны, ні яе наступстваў і іншых ліхалеццяў Іван Гуговіч, бо цвёрда ведае, што пражыве роўна семдзесят два гады – менавіта столькі яму настукаў яшчэ ў маладыя гады, за польскім часам на адным са спірытычных сеансаў драўляны столік. І хоць у чужых краях і на сваёй зямлі гінулі аднавяскоўцы, Іван Гуговіч жыў з выракам, што прыйшоў да яго з будучыні. І толькі паўгода не дажыў да адведзенага часу: відаць, у апошні раз столік стукнуў крыху цішэй.

Разам з тым, чалавек вылучаецца з усяго свету тым, што ён не толькі рэалізуе ці на ім рэалізуецца тое, што было прадвызначана (г.зн. у ягоным градыенце – найвышэйшым пункце існавання), але і

на кожным, нават самым дробным развіцця – эвалюцыі. Яму даецца падобная мажлівасць супаставіць уласнае з прадвызначаным, зразумела, калі яму на гэта хопіць смеласці. У гэтым і сапраўдны сэнс быцця. Творчасць ніколі не можа быць тэарэмнай, яна пачынаецца на ўзроўні гіпотэзы: паэты заўсёды дарэшты не даказаныя, недаказальныя; паэзія створана з матэрыі, што не паддаецца спасціжэнню, а таму не можа служыць і прыладай для спасціжэння свету, бо яна надзвычай шматстайная і разнародная: праз матэрыю досвітку бачыцца досвіткавай, праз матэрыю дня – дзённай і начной – праз матэрыю ночы. Але, што здзіўляе чалавека, усялякі раз гэты свет праўдзівы, па-свойму змястоўны, па-свойму непаўторны. І нельга прасвятліць гэты змрок, бо святло не толькі не набліжае, але, наадварот, аддзяляе і страчвае. Нельга таямніцу паэзіі спасцігнуць пры святле газоўкі дасведчанасці, бо пры набліжэнні такіх знаўцаў яна знікае непазбежна.

Паэзія – рэч непазнавальная і непасціжная. А. Разанаў лічыць, што паміж чалавекам і светам існуе невядомая пераменлівая велічыня. Часам яна зацемненая, часам прасветленая. У першым выпадку свет хаваецца ад чалавечага зроку ў адчужэнне і няўцямнасць, у другім – адкрываецца, *откровенничает.* Матэрыя гэтай пераменлівай велічыні і становіцца асновай, з якой творацца вобразы. Вось чаму вобразнае бачанне з’яўляецца не канчатковым, не дасканалым, а прыблізным. Гэта заўважыў і В. Хлебнікаў: *«Странно: художник смотрит насквозь, а запечатлевает только внешние формы. Даже – в беспредельном, заумном искусстве.»*

Ніхто не ведае, што адбываецца ў глыбінях чалавечай свядомасці. Наіўным уяўляюцца спробы вучоных і філосафаў заглянуць у пячоры і лабірынты розуму, тым болей вызначыць нейкую заканамернасць, сувязь паміж згаданымі глыбінямі і жыццём чалавека. Толькі сон можа прыадчыніць ваконца ў гэтую неспасціжную сутнасць. Вось чаму сакрэт мастацкай самабытнасці ў тым, каб характар творчасці адпавядаў характару ягоных сноў.

Нельга спазнаць усё гэта з дапамогай логікі і думкі. Логіка толькі сродак, інструмент, што спрыяе мажлівасці ўбачыць рэч такой, якой ты хочаш яе бачыць, а не такой, якой яна ёсць на самой справе. З дапамогай думкі можна прасачыць, як адбываецца пераход са стану ў стан, з плана на план, але яе нельга захапіць, бо тады яна дранцвее, абрываецца і пераўтвараецца ў друз. Думка дапамагае космасу прайсці праз чалавека падобна хвалі, прычым у паэзіі ўсё павінна праходзіць праз слова: не толькі паняцце ўвасабляецца ў слове, але і наадварот – слова здабывае паняцце.

Мастацкая вобразнасць яшчэ *не доходит до своего субстанционального воплощения, а создается только в виде чисто феноменального изображения жизни и бытия.*

У сувязі з гэтым Алесь Сцяпанавіч выказвае ўпэўненасць, што прызначэнне паэзіі – усё ж такі не метафарызацыя рэчаіснасці, а ператварэнне яе *ў энергію, у сэнс, у святло, у будучыню, для паэзіі галоўнае не ўзбуджаць, а будзіць.* Метафара не толькі не набліжаецца да рэчаіснасці, а хутчэй, наадварот, аддаляецца ад яе і зусім не асвятляе апошнюю, а скажае. Усялякая спроба *па-мастацку* асэнсаваць і зафіксаваць рэчаіснасць прыводзіць да стварэння *суб'ектыўна-ўмоўнага* знаку, у аснове якога – збліжэнне з'яў на аснове падабенства ў плане эмпірыі. Варта адзначыць, што апошняе адбываецца па нейкіх выпадковых ці прыватных прыкметах: метафара *«не указывает ни на что другое, что существовало бы помимо нее самой».*[25]

А. Разанаў падвяргае калі не разбурэнню, то самай прынцыповай рэвізіі ўсе звыклыя крытэрыі так званага паэтычнага майстэрства, што склаліся за апошнія стагоддзі. І, кідаючы выклік ці не ўсім канонам *изящного искусства,* уступае ў барацьбу нават з сакральнымі каровамі класічнай паэзіі, найперш з метафарай, якая ў самых сваіх крайніх, самавольных праявах выкарыстоўвае прыёмы чорнай магіі, *сілаю сшываючы тое, што не хоча сшывацца, шлюбуючы тое, што не жадае шлюбавацца:*

Метафара занадта наўмысная,
каб быць іс-
ціннай, занадта ўмелая, каб быць
шчырай, і тая
паэзія, дзе самамэтнічае
метафара, становіц-ца звярынцам,
дзе ёсць самыя разнастайныя
істоты, але няма ні ўнутранай
прасторы, ні свабоды. [26]

Метафарычны верш для яго – паляўнічыя, якія ловяць чалавека з завязанымі вачыма. Наш сучаснік сцвярджае, што цяпер насталі новыя часы, а таму развітая метафара, багатая рыфма, зграбнасць радка, г.зн. усе тыя асноўныя атрыбуты вершаскладання,

[25] Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф, с . 439
[26] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 6.

якія яшчэ ўчора вызначалі сутнасць *сапраўднай паэзіі* і якімі так ганарыліся, на дадзеным этапе ўжо не толькі не выклікаюць захаплення, але і падвяргаюцца пэўнай дэвальвацыі, а ў шчырым няўмельстве падчас знаходзіцца болей паэзіі, чым у прафесійнай імітацыі.

Наогул, для паэтычнага твора маленькая шурпатасць большая вартасць і дасягненне, чым тэхнічная дасканаласць. Тым болей, здаўна павялося, што нікога не цікавіць выключна правільнае, усе ходзяць глядзець на крывую вежу. Маленькі агрэх ва ўсім, у тым ліку і ў вершы, заканамерны і натуральны, бо і сам чалавек, як і жыццё ўвогуле, недасканалыя. Чырвоны квадрат Малевіча дэфармаваны, ды і не квадрат ён наогул, і нават не прастакутнік, хутчэй трапецыя, дзякуючы чаму і здаецца, што ён увесь у руху. Адсюль жа і ягоная выключная экспрэсія. "Правільнай" паэзіі не бывае, бо гэта не што іншае, як шаблон, схема, чыстапісанне, тое, што не адбываецца. А тое, што адбываецца, не ўпісваецца ў існуючы распарадак, парушае яго. Аднак усё ў ім і схавана.

Паэзію ні ў якім разе нельга нізвесці да кангламерату слоў і мастацкіх прыёмаў, бо яна найперш – духоўная з'ява і, страціўшы духоўны пачатак і патэнцыял, *творца* становіцца *вытворцам.* Таму паэзія павінна заўсёды заставацца крыху няправільнай, барочнай, у сэнсе з невялікім недахопам, бо памкненне да ўзорнасці, нястрыманае і непераадольнае, непазбежна вядзе да схематызацыі, знешняй упарадкаванасці, адкуль проста шлях не да ўяўнай дасканаласці, прывіднай і недасягальнай, а да рэальнай гібелі і знікнення.

Кожны сапраўдны паэт павінен самастойна, выключна па-новаму фармаваць мэту і правілы ўласнай духоўнай дзейнасці, як і спосабы яе здзяйснення, інакш атрымліваецца не *езда в незнаемое.* (Ул. Маякоўскі), а язда паводле правіл дарожнага руху. Хаця сам А. Разанаў у той жа час вялікую ўвагу надзяляе найарыгінальнейшым дарожным знакам – людзям, што сустракаюцца нам на шляхах.

Ды і самі апошнія ў паэта выключна спецыфічныя, разанаўскія, гэта шляхі з рэчаіснасці, дзе ўсё падпарадкавана вечным зменам – то паслядоўным, то раптоўным – у рэчаіснасць, якая прыцягвае нашу маўклівую і нябачную ўвагу, нібы полюс магнітную стрэлку, і ў яе сілавым полі мы становімся тымі, кім ёсць, і пачынаем працэс самапазнання. Каб прачытаць завершаны сказ, мы рухаемся па складах і словах. Мы не ведаем вектару будучага шляху, па якім нам наканавана рухацца, але людзі-знакі служаць нам павадырамі. Знакамі руху ў паэзіі А. Разанава можа стаць не толькі чалавек, але і

птах, і драпежнік, з’явы і знаменні прыроды, дзікія звяры, нават прадстаўнік нематэрыяльнага свету, напрыклад, манекен ці іншыя рэчы.

Па-новаму А. Разанаў вырашае суадносіны рацыянальнага і эмацыянальнага ў лірыцы, якія зусім не ўяўляюць сабой прымітыўнае механічнае спалучэнне *унцыя пачуцця* плюс *унцыя думкі.* Ён падразумявае арыгінальны сплаў іх крайнасцяў у працэсе таямнічага самаўзыходжання – пераўтварэння ў нейкае якасна новае самаспасціжэнне, у якім пачуццё становіцца думкай, а думка – пачуццём. Логіка і інтэлект бяссільныя ў гэтай справе. Першая нагадвае лінзу, якая ў поўнай адпаведнасці з задумай паэта можа павялічваць або памяншаць прадмет даследавання. Але чым болей узбройваемся павелічальнымі шкельцамі, тым болей аддаляецца блізіня, патрабуючы ўсё новых прыладаў. А інтэлект мае ўласцівасці плоту, праз шчыліны якога ён толькі можа пазіраць на свята, што дзейсніцца ў двары Гаспадара, бо не здольны ні ўвайсці ў свята, ні адысці ад яго.

Доўгі час паэзія карысталася толькі адзіным надзейным, ісцінным, з пункту гледжання, пазнаннем свету, заснаваным на асабістым пачуццёвым вопыце, г.зн. пазнаннем, якім кіруюць органы пачуцця. Як прыгожа сказаў *благочестивый* цар з «Повести о Варлааме и Иоасафе», глядзелі на свет *«чювственными очима чювственный образ разумея».* Эмпірычны (ад грэцкага *empeiria* – вопыт) – спосаб пазнання рэчаіснасці надоўга застанецца вядучым у еўрапейскай паэзіі, вобразная сістэма якой абмежавана *мімезісам.* Яшчэ А. Міцкевіч будзе цытаваць у эпіграфе да балады “Рамантычнасць” крылатыя словы У. Шэкспіра: “Methinks, I see… – Where? – In my mind’s eyes.” – “Дзе я бачыў? Вачыма маёй душы” [27]. Сваё успрыманне гэтай праблемы прапануе А. Разанаў:

Разумець – бачыць вачамі розуму.
Тое, што бачым вачамі вачэй, - прысутнасці,
тое, што бачым вачамі розуму, - сутнасці. [28]

Празмернае перабольшванне сілы розуму можа прывесці да іншай крайнасці, калі пачынае дамінаваць *гнамічны* (*gnota* – абгрунтаванне, доказ; *gnome* – думка, выбар, здольнасць пазнаваць) склад пазнання рэчаіснасці.

---

[27] Міцкевіч А. Выбраныя творы. – Мн.: Беларускі кнігазбор, 2003. с. 69.
[28] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 8.

Аднак такія адлюстраванні рэчаіснасці становяцца падчас зразумелымі толькі тым, хто глядзіць на свет так, як аўтар, г.зн. яны даступны толькі маленькай купы *единоверцев,* як сказаў П. Фларэнскі, бо ў цэлым падобныя «проникновения в духовный мир неглубокие и путями исключительными облекаются в формы необыкновенные, загадочно сложные, своего рода ребусы духовного мира».[29] А. Разанаў урэшце прыходзіць да высновы: паэт мысліць тым, што вымаўляецца; філосаф вымаўляецца тым, што мысліць.

У гэтым працэсе вялікую ролю адыгрывае ўнутраны стан творчай асобы, ягонай духоўнай і душэўнай сутнасці, падчас нават (і не толькі творчай часткі). У адной з гутарак беларускі паэт згадвае, што Уолт Уітмен сцвярджаў, што ад паэзіі нічога нельга схаваць: нават тое, што ты раніцай рабіў, чым снедаў – усё адаб'ецца на тваім вершы:

Як Афіна з галавы Зеўса, верш узнікае з са-
мой істоты творцы –
і т а д ы пачуццё захапляецца ім,
і т а д ы думка яго тлумачыць.[30]

Ён нават верыць, што той верш, што стукаецца ў душу паэта і просіць уцяляснення, ужо існуе дзесьці *"у безназоўных сферах яго існасці, напісаны на безназоўнай мове".* А таму, у нечым супярэчны самому сабе, значна аблягае задачу паэта, якому толькі і застаецца *ўвідавочыць яго, агучыць, перакласці на сваю мову.*

У зыходным успрыняцці рэчаіснасці А. Разанаў ніколі не карыстаецца паняццямі "высокі" і "нізкі", побытавае і ўзнёслае ў яго не проста суседнічаюць, а ўзаемадзейнічаюць.

Аблокі плывуць над зямлёй, не належачы ёй
і не залежачы ад яе, але з іх раптам ліецца на
зямлю дождж альбо абрушваюцца маланкі.
Высотны жыхар – арол – велічна лунае ў ня-
бёсах, не ведаючы сабе раўні, але раптам зрыва-
ецца ўніз, па здабычу, бо бачыць усё, што там
адбываецца.
Так і з паэзіяй, так і з мастацтвам, так і з фі-
ласофіяй: яны павінны лётаць высока і займацца

---

[29] Флоренский П. Столп и утверждение истины // Собрание сочинений в 4 т. Paris, 1985. т. 4, с. 241
[30] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 96.

«высокімі» рэчамі, але ў той жа час павінны лучыцца з зямлёю «дажджом», «маланкай» і нават «арлінай драпежнасцю». [31]

Паэт знаходзіцца ў прасторы ад імгненнай імправізацыі да глыбока-скрупулёзнага спасціжэння задумы і дэталёва распрацаванага плана яго рэалізацыі – *ex promtu et ex proposito.* Прычым задума часта нагадвае сабою вестку, што *пабывала ў канцы і вярнулася ў пачатак, каб павесці з сабою твор па адной ёй вядомых сцежках.* Падобнае ўспрыняцце дазваляе ўявіць, што верш пішацца зусім не так, як нам здаецца і як гэта звычайна робіцца, калі паглядзець збоку. На самой справе ён, паўторым яшчэ раз, нібы айдосы у Платона, існуе як нешта цэласнае і завершанае ў полі інтуіцый і толькі потым выяўляецца і замацоўваецца ў радках. Па сутнасці, у працэсе напісання ён, лічыць А. Разанаў, падсвядома рухаецца да ўжо існуючай формы, г.зн. успамінае самога сябе.

Наш сучаснік нібы вяртаецца да старажытных успрыняццяў паэта і паэзіі, рэліквіі якіх засталіся ў свядомасці чалавецтва. Выслоўе *паэт-прарок*, паэт-вяшчун падразумявае, што само прароцтва ўжо нейкім чынам недзе ёсць, а верш узнікае ў паэта ў першую чаргу таму, што нейкім чынам ён ужо недзе ёсць. Так, А. Разанаў згадвае, што купалаўскі прарок з аднайменнага верша вяшчае і заклікае *як шалёны.* Прарокі не памятаюць, бо гавораць не сваё і не ад сябе. Памяць – прыналежнасць Асобы.

Прарок ва ўсе часы не столькі творца, колькі прамоўца ўжо існуючай ісціны, ён толькі пасрэднік. Дык можа і паэт пасрэднік паміж існуючай ведай і рэцыпіентам? Бо ўжо нешта існуе: *ёсціна – ісціна,* і верш – падобны на стралу, працяжнік паміж імі. Таму найбольш дасканалае ўвасабленне песняра, паэта, творцы, лічыць наш сучаснік, − гэта апісанне гусляра ў паэме Янкі Купалы “На Куццю”:

А трэці быў і раб, і цар,
І слаб, і дуж ва ўсякім дзеле,
Як вечнасць, молад быў і стар;
Меў гуслі – на грудзях віселі.[32]

---

[31] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 3.
[32] Купала Я. Жыве Беларусь: вершы, артыкулы. – Мн., 1993, с. 154.

Падобнае спалучэнне неспалучальнага, характэрнае для мыслення нашага сучасніка, як і лакалізацыя пяснярскага інструмента на грудзёх, сведчыць аб здольнасці мастацтва, якое не падуладна часу, сімвалу вечнасці, знаходзіць выйсце ў новае вымярэнне, на новыя арбіты, што прадвяшчаюць новае быццё. Купала і Колас, двайныя зоркі, спарышы-антаганісты, становяцца для яго сімвалам мастацкай творчасці. Калі Колас з недаверам, выразнай насцярожанасцю прыглядваецца да натхнення, утрапёнасці, якія толькі парушаюць звыкла-будзёнае, зразумела-ўсвядомленае, прымушаючы выходзіць па-за межы ўласнай асобы, то Купала знамянуе сабою супрацьлеглую тэндэнцыю ў сусветнай паэзіі, якая звязана з вялікай імправізацыяй, што сведчыць аб роднасці паэта з тытанамі духу, бо можа звяртацца за дапамогай непасрэдна да магутных і таямнічых сілаў: сустрэча Пушкіна з *«шестикрылым Серафимом»;* экстаз Міцкевіча падчас сваіх прасветленых імправізацый; мелісы-пчолы Платона, што прыносяць яму, нібы вешчуны багоў, сакральныя словы на вусны. Слова зыходнае пры зараджэнні было звязана з агнём, відушчым каменем, зарывам новага жыцця, пачаткам паяднання Сусвету і Бога менавіта Словам. Бо немажліва ўявіць звычайнымі людзьмі старажытных прарокаў і евангелістаў, што схіліліся над пергаментам у пакутлівым чаканні натхнення і пошуках адпаведнай формы для фіксацыі і перадачы граніту невымернай мудрасці. Хутчэй за ўсё ён не творца ў сучасным разуменні слова, бо не мае права нават коску зрушыць з адпаведнага месца ў Богам адухаўлёным пісьменстве. У гэтым ён падобны да Маісея, які спускаецца з Сінаю з ужо завершанымі каменнымі скрыжалямі. Перад намі сапраўды прарок, вяшчун, што прарочыць не сваё і не ад сябе, а таму ён нагадвае апантанага, амаль вар'ята, тым болей, што ён і прылада – *о́рган*, і інструмент – *арга́н*, вялікі пасрэднік. Ягоная ўласная чалавечая існасць – і душа, і розум, і пачуцці – у гэтым велічным акце практычна не запатрабаваны з-за сваёй непатрэбнасці для рэалізацыі задуманага. І гэта ўласціва не толькі біблейскім прарокам і евангелістам. Нават сам апостал Павел быў вымушаны ўздымацца да недасяжнага, разбураць законы грэцкай мовы, бяссільнай адлюстраваць мудрасць нябесную, у сваім нястрыманым памкненні знайсці максімальна адэкватны спосаб для перадачы вялікай тайны. І апостал Пётр сведчыць аб зямной натхнёнасці падобных кніг Духам Святым: *Никогда пророчество не было произносимо по воле человеческой, но изрекали Его святые Божии человеки, движимы Духом Святым.*

Усялякая творчасць павінна ўспрымацца як праява *богоподобия* чалавека, як здольнасць, уласцівая толькі яму: *«Человек – есть животное словесно, аще речеши, яко несть уму и художьству приетъно, не будеть человек».* Менавіта творчасць успрымаецца як абавязак перад Богам, пра што гаварыў Павел: *«Если я благовествую, то нечем мне хвалиться, потому что это необходимая обязанность моя, и горе мне, если не благовествую» (Кор. 9.16.).*

У сусветнай паэзіі ва ўсе стагоддзі ўзаемадзейнічаюць, адмаўляючы і ўзаемаўзбагачаючы, інтуітыўнае, бессвядомае, і рацыянальнае, лагічнае, аднак магічнае, таямнічае, замоўнае, што не паддаецца ні пачуццёваму, ні разумоваму спасціжэнню, з'яўляецца яе сутнасцю. Усе праблемы і пачаліся з таго часу, калі была страчана *магічная-замоўная-падаснова мовы.* А. Разанаў, адштурхоўваючыся ад згадак Апостала Паўла пра чалавека, які *«восхищенъ быть до третього неба, восхищенъ въ рай и слышалъ неизреченные слова, которыхъ человеку нельзя слышать,* лічыць, што менавіта гэтыя словы, якія чуліся ў раі і на трэцім небе, і з'яўляюцца страчанаю сутнасцю паэзіі. іх змогуць пачуць, акрамя, зразумела, апосталаў, святых, дапушчаных да тайны (*в тѣле или внѣ тѣла: Бог знает*), толькі паэты здольны вымавіць запаветныя словы, прычым прамовіць не звычайнай мовай, а паэтычнай. Вось чаму ў сапраўднай паэзіі твор становіцца магічным крышталём: істотна не тое, які ён выгляд мае, а тое, што бачна ў ім і дзякуючы яму.

> *Паэт не валодае словам, яму не падабаецца валодаць і загадваць тым, што і так ужо запалонена прадметнаю рэчаіснасцю, ён імкнецца, як сказаў Уладзімір Жылка, – можа, самы высокі беларускі паэт, – «за рубеж чалавечага слова», каб вызваліць слова з абалонкі зацвярдзеласці і ім засведчыць, што ёсць Свабода і Хараство*[33].

Спрадвечная мара паэтаў, усіх разам і кожнага паасобку, усіх эпох і народаў, авалодаць гэтым магічным словам, *мастацтва=ма(г)стацтва,* апанаваць ім, займець бясспрэчную ўладу. І А. Разанаў у гэтым аспекце зусім не выключэнне. Нягледзячы на яго адметны знешні выгляд, спецыфіку якога добра падкрэслівае

---

[33] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 73.

іканаграфія (партрэты ў кнігах і часопісах), манеру паводзін і спосабаў гаворкі, арэол, што склаўся вакол ягонага імя, паэта нельга назваць *яйцагаловым прафесарам паэзіі*, як гэта бывае ў класічных універсітэтах ЗША і Заходняй Еўропы, бо *ratio*, нягледзячы на ўсе высілкі крытыкі пераканаць у адваротным, ніколі не дамінавала ў ягоным светапоглядзе і паэтычным свеце.

У гэтым плане надзвычай плённым уяўляецца супастаўленне творчай індывідуальнасці сучаснага беларускага паэта з найбольш вядомымі эксперыментатарамі ў сферы паэзіі XX стагоддзя, найперш з В. Хлебнікавым. Але спачатку згадаем класіка:

Слово – всегда исповедь. Поэт творит прежде всего затем, чтобы самому себе уяснить свои думы и волнения. Так первобытный человек, когда еще было живо творчество языка, создавал слово, чтобы осмысливать новый предмет. Поэтому-то истинная поэзия не может не быть искренней. В немногих избранных словах стиха (иногда бессознательных для поэта) затаены самые откровенные признания, раскрыты тайники души.[34]

Шчодрае цытаванне заўсёды трывіяльнае, аднак у дадзеным выпадку нельга не згадаць Валерыя Брусава, вялікага паэта і не менш дасканалага крытыка. Сапраўды, кожны паэт роўнавялікі згаданаму пітэкантрапу, бо ўласнай сутнасцю і ўнутраным светам падобны дзікуну на старце людской эвалюцыі. З непадробленай шчырасцю неафіта ён успрымае ціск на яго несфармаванае да канца пачуццё прыгажосці і раскошы навакольнага свету, што адчыняюцца і адкрываюцца менавіта для яго так раптоўна, нечакана і маштабна ва ўсёй сваёй адкрытасці і велічы. Першабытны чалавек, які прадвызначэннем долі ступіў на гэтую сцяжыну спасціжэння гармоніі вышэйшых сфераў, ужо не столькі першабытны ў вялікай прастаце і няразвітасці, бо здольны не толькі заўважыць прыгажосць, але і, у чым і праяўляецца падабенства з мастакамі, паспрабаваць яе адлюстраваць і зафіксаваць. І найперш якраз у Слове.

І калі чалавецтва за тысячагоддзі эвалюцыі ў цэлым ужо спасцігла ў пэўнай ступені сутнасць асноўных катэгорый прыгожага, то кожны канкрэтны паэт, нараджаючыся ў гэтым абліччы, праходзіць падобны шлях выключна ў індывідуальным парадку, паўтараючы эвалюцыю сусветнай культурнай традыцыі, як зародак чалавека праходзіць праз усе стадыі эвалюцыйнага развіцця *homo sapiens*, у якім так лёгка заўважыць падабенства з рыбамі, земнаводнымі і, нарэшце, млекакормячымі.

---

[34] Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894-1924. Манифесты, статьи, рецензии. – М., 1990, с. 50.

Законамі ж творчай эвалюцыі паэт вымушаны выключна самастойна ўвайсці ў акіян-салярыс слова, у якім плаваюць сэнсы, бо толькі такім чынам ён зможа знайсці сябе ў гэтай бездані і паспрабаваць намацаць у выключнай цемры кладкі, што могуць вывесці яго з багны на ўласны шлях. А пранікнёна-ўтрапёны зварот да вытокаў эвалюцыі, ну, як той эмбрыён да жабраў і хваста, стварае выключную мажлівасць спасцігнуць тайну генезіса жывога, садзейнічае разуменню падсвядомага творчага пачатку, што і творыць у цэлым сутнасць паэзіі. Глыбіня падобнага спасціжэння і ёсць патэнцыёметрам сілы таленту і наогул здольнасці валодаць галоўным і адзіным інуструментам паэта – словам. А таму абсалютна не істотна, у якую эпоху і на якой стадыі развіцця мовы і мыслення творыць апошні, сутнасць толькі ў самой мажлівасці пазнання.

Без такога ўспрымання ці адмаўлення, адкрыта заяўленага і дэклараванага, ці, наадварот, свядома схаванага, не бывае ні паэта, ні, тым болей, паэзіі. бо кожны з вершапісцаў, нібы К. Бальмонт у праграмным творы *«Гармония слов»,* рана ці позна пачынае даследаваць класічную дылему:

Почему в языке отошедших людей
Были громы певучих страстей?
И намеки на звон всех времен и пиров,
И гармония красочных слов?

Почему в языке современных людей –
Стук ссыпаемых в яму костей?
Подражательность слов, точно эхо молвы,
Точно ропот болотной травы?[35]

у сваіх пошуках літаральна паўтараючы Г. Апалінэра:

А прежде горькие нанизывал слова,
В зеленых зарослях ответный вздох рождая,
Но эти горькие, как мертвая трава,
Они мне смерть сулят, тебя освобождая.[36]

Найбольш яскрава пошукі на мяжы рэальнага і віртуальнага ўвасоблены ў творчасці вялікага эксперыментатара ў паэзіі і моўнай

[35] Бальмонт, К. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1990, с. 98.
[36] Аполлинер, Г. Стихи. – Москва: Наука, 1967, с. 74.

сферы Веляміра Хлебнікава, мастацка-эстэтычныя даследаванні якога характэрызаваліся, паводле ягоных слоў, як *«писание словами одного корня, эпитетами мировых явлений, живописанье звуком».*

Надзвычай блізкі ў гэтым расійскаму пабраціму і беларускі паэт, аб чым ён сам сведчыць у гутарцы з Галінай Шаблінскай “Я – той, хто шлях і хто па ім ідзе”.[37]

Зварот А. Разанава да В. Хлебнікава выключна заканамерны. Бо і першы, і другі здольны пайсці на велізарны творчы эксперымент, дзеля якога гатовы адмовіцца як ад класічнай традыцыі, так і ад уласнага мастакоўскага вопыту, калі апошні поруч з вярыгамі традыцыйнасці перашкаджае руху. Дэвіз В. Хлебнікава – *Я чувствую гробовую доску над своим прошлым. Стих свой кажется чужим* – цалкам адпаведны і прыймальны для беларускага паэта, бо ў значнай ступені сімвалізуе квінтэсэнцыю і ягоных творчых памкненняў і ідэалаў. Разам з тым, калі ўсеагульны закон любові ў В. Хлебнікава *сильнее холодного полета истины,* то для А. Разанава дамінуючым успрымаецца палёт стралы, што сімвалізуе сабою шматаблічнасць быцця – ад маўчання-бязмоўя да вобразу, ад якіх нараджаюцца новыя сусветы.

Аднак у цэлым гэтыя паэты, што тварылі на пераломе XIX-XX і XX-XXI стагоддзяў, надзвычай блізкія адзін да аднаго. Так, іх рэальная слава і вядомасць ніяк не суадносіцца ў прапарцыянальных адносінах з тым, што яны ўяўляюць сабою ў гісторыі нацыянальных літаратур, і зусім не адпавядае ўкладу, унесенаму імі ў развіццё славянскай паэзіі ў цэлым. Нельга сказаць, што іх не заўважылі, наадварот, амаль з першых крокаў яны былі абазначаны як знакавыя фігуры ў канкрэтных кантэкстах, ледзь не геніяльнымі. Згадаем афішы пачатку XX стагоддзя аб публічных паэтычных чытаннях і найперш ўлётку «Пощечина общественному вкусу»: у 1908 годзе выйшаў *“Садок судей”* – у ім *геній – великій поэтъ* сучаснасці – *Велимиръ Хл□бниковъ впервые выступалъ въ печати.* Пецярбургскія мэтры лічылі *Хл□бникова сумасшедшимъ.*

Нягледзячы на эвалюцыю адносін да паэтаў (А. Разанаў, паводле П. Васючэнкі, уваходзіў у літаратуру пад канвоем *класікаў*) пэўнае прызнанне іх права на эксперымент, залічэнне да найбольш яркіх індывідуальнасцей рускай і беларускай літаратур, нават пэўнай кананізацыі, над кожным з іх вісіць, нібы праклён, нязменны вердыкт – гэта паэты для выбраных, таму яны незразумелыя шырокай публіцы. Зразумець сутнасць іх незвычайных пошукаў магчыма толькі

[37] Разанаў А. З апокрыфа ў канон: гутаркі, выступленні, нататкі, с. 71.

ў далёкай будучыні (калі гэта наогул магчыма), а таму лепш і не спрабаваць спасцігнуць гэтую непераадольную таямніцу, пра што пісаў яшчэ В. Мандэльштам:

Все-таки Хлебников остается – и навсегда останется – трудным поэтом, трудным даже для искушенного читателя стихов. У него свои, неподвластные определениям отношения со временем и пространством, материей и духом. Хлебников возится со словами, как крот, между тем он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие.

Да А. Разанава-паэта і філосафа адносіны не меней піетэтычныя: амаль усе яго хваляць (асабліва ў апошні час), адзначаюць ягоную выключнасць і непадабенства, з разумна-дасведчаным выглядам цытуюць ягоныя паасобныя бліскучыя знаходкі. Але справа далей таго, пра што было заяўлена яшчэ ў 1988 годзе *ў дыялозе крытыка і паэта – Тамары Чабан і Алеся Разанава.* "Паэзія – у спасціжэнні паэзіі"[38]. І на "Каардынаты быцця", і на "Шлях-360" пісаліся розныя рэцэнзіі, адносна іх выказваліся розныя меркаванні, аднак фактычна самі творы, паводле прызнання аўтара, амаль не ўдзельнічалі ў гаворцы, заставаліся нераскрытымі і непрачытанымі".

Гэта крыўда, А. Разанаў не можа быць такім, гэта проста суровая канстатацыя факта, якая, на жаль, абсалютна адэкватная сённяшняму ўзроўню разаназнаўства: ягоныя глыбінныя ўрокі яшчэ не засвоены нацыянальнай традыцыяй.

Рускі паэт здолеў дакрануцца да сакральнай сутнасці мовы, мудрай і велічнай, бо сам, паводле ягоных слоў, *быў часцю природы.* Як ніхто іншы ён шукаў заадзіночаныя мовы і прыроды, каб спасцігнуць запаветную сутнасць апошняй без паняційнага чалавечага мыслення.

У нейкай ступені гэта было спрэчкай з класічнай традыцыяй, у якой гукавы, ці, што дакладней, музычны пачатак дамінаваў над сэнсавай сутнасцю. Апошняе адраджалася і на пачатку XX стагоддзя, вось чаму амаль кожны паэт услед за П. Верленам мог усклікнуць: *Музыка перш за ўсё,* таму што лірыка эвалюцыянавала з прадметнай сферы слова ў няпэўна-віртуальную прастору музыкі, бо якраз у згаданы перыяд дамінуе музычны прымат тэмы, мілагучнасць, спеўнасць фразы. Невыпадкова згаданы афарызм выкарыстоўвае М. Багдановіч у якасці эпіграфа да праслаўленай экспрэсіі "Па-над белым пухам вішняў".

[38] Разанаў А. З апокрыфа ў канон: гутаркі, выступленні, нататкі, с. 20.

Паэты знайшлі ў прыродзе і бліскуча прадэманстравалі ёй самой адвечна высока-ўзнёслы меладычны лад, на аснове якога кожны імкнуўся стварыць уласную мову, што належала толькі яму. Самым прыкметным у гэтых пошуках лічыўся К. Бальмонт. Ён ва ўсім шукаў прыгажосць, якая сталася і мэтай, і сэнсам ягонай паэзіі, і гэтая прыгажосць найбольш яскрава павінна была ўвасобіцца і праявіцца ў музычнасці гучання лірыкі. Аб выніках сваіх эксперыментаў ён з уласцівай яму прыроджанай сціпласцю заявіў: *Имею спокойную убежденность, что до меня, в целом, не умели в России писать звучные стихи.* Музычная сутнасць твора ў яго разуменні пераважвала, паравала над сэнсавым пачаткам выказанага, што значна ўзмацняла эстэтычную вартасць лірыкі: *Все должно молчать, когда звучат аккорды мироздания.* Лічылася, што на вершах Бальмонта, нібы па нотах, можна ставіць музычныя знакі, якія звычайна пішуць кампазітары. Падобная схільнасць настолькі вылучала паэта на агульным фоне рускай славеснасці, што М. Цвятаева пісала: *Изучив 16 (пожалуй) языков, говорил и писал он на особом, 17 языке, на Бальмонтовском.*

Сам жа паэт у зборніку *лирики современной души* «Горящие здания» (1899) пісаў: *В предшествующих своих книгах – «Под северным небом», «В безбрежности» и «Тишине» – я показал, что может сделать с русским стихом поэт, любящий музыку. В них есть ритмы и перезвон благозвучий, найденные впервые. Но этого недостаточно. Это только часть творчества. Пусть же возникнет новое. В воздухе есть скрытые течения, которые передают душу*[39].

М. Гогаль усклікаў: *Если же и музыка нас покинет, что будет тогда с нашим миром?* А можа, і сапраўды мае рацыю У. Салаўёў, які сцвярджаў: *Из смеха звонкого и из глухих рыданий Созвучие вселенной создано…*

На падобным шляху паэты знайшлі многае, аднак яны праігнаравалі, што пагоня за музычным пачаткам – важнай састаўной часткай лірыкі – надзвычай плённая, але хавае ў сабе выразную небяспеку, бо нельга цалкам паэзію зводзіць да прынцыпаў іншага віда мастацтва, да антысінтаксічнай спалучанасці слоў і сэнсаў: паэзія можа знікнуць, калі будуць спрабаваць развіваць яе на аснове іншых, не ўласцівых ёй анталагічных прынцыпаў. У не меншай ступені гэта тычыцца і ўзаемадзеяння з жывапісам.

З падобнай праблемай сутыкнуўся і Алесь Разанаў на пераломе тысячагоддзяў. Ён не мог ужо прысвяціць сваю творчасць

[39] Бальмонт К. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1990, с. 18.

эксперыментаванню ў сферы музычнасці лірыкі, хаця сам сцвярджаў, што А. Блок не мог пісаць, калі ён перастаў чуць музыку. Выхад у падобную сферу тлумачыцца іншымі высновамі, сярод якіх далёка не роўназначныя станы беларускай і рускай моў у мастацка-метафарычных сферах, а, найперш, памкненні падобнымі пошукамі спасцігнуць сутнасць паэзіі на падсвядомым, дамоўным узроўні. Акрамя таго, беларускі паэт імкнецца сцвердзіць, што ягоная родная мова можа на любым ўзроўні ўвасобіць найтанчэйшыя зрухі фантазіі і мыслення, што нараджаюцца інтуітыўна, падсвядома, незалежна падчас ад рэцыпіента, якім і выступае ў дадзеных выпадках паэт. І вырашыў ён гэтую найскладанейшую тэарэтычную і практычную задачу дасканала і бліскуча.

Сам паэт згадваў, што “ёсць у перакладчыцкай практыцы такія формы, якія называюцца наследаванні, перастварэнні або нават “з”… Лічыцца, што “з” таксама своеасаблівы жанр. Што да Хлебнікава, то, ведаеце, ён такі паэт, якога нават перакладаць немагчыма. Ён становіцца проста прапановай для сутворчасці. Кажуць пра перакладчыка прозы, што ён раб, пра перакладчыка паэзіі – што ён заўсёды спаборнік з аўтарам. То якраз Хлебнікаў дае такую магчымасць вельмі-вельмі паспаборнічаць з ім. І, карыстаючыся зноў жа яго вершам, яго модулем, у сваёй мове стварыць нешта адэкватнае, актывізаваць яе паводле тых прынцыпаў законаў, якія прапануе верш Хлебнікава”[40].

Перш за ўсё беларускі паэт даказаў, што ён роўнавялікі *сверхгению* ў спасціжэнні славянскай коранятворчасці. Гэта знаходзіць пацвярджэнне ў ягонай практыцы, найперш ў перастварэнні верша *«Времыши-камыши…»*. У васьмі радках рускага паэта па-майстэрску спалучаны ў непарыўнае цэлае рэальны пейзаж і няўлоўна-неспазнальны вобраз часу – магутнага і бязмежнага (адсюль лексема *времыш* – ад слоў *камыш* і *время*):

Времыши – камыши
На озера береге,
Где каменья временем,
Где время каменьем.
На берега озере
Времыши, камыши,
На озера береге

---

[40] Разанаў А. З апокрыфа ў канон: гутаркі, выступленні, нататкі, с. 71.

Священно шумящие[41].

Камыши, якія выступаюць ў іпастасі адзінага, *маятнік*,ківач сусвету і вечнасці, анкер якіх – вада возера, што няспынна злізвае каменныя берагі. Асацыяцыі з часам значна ўзмацняюцца успрыманнем возера гіганцкім кішэнным гадзіннікам з адчыненым вечкам. Несумненна, што дадзены вобраз генетычна звязаны са славутым афарызмам Паскаля. Аднак падобная веда не можа стрымаць струмень самых незвычайных асацыяцый.

Усё гэта даступна ўнутранаму пагляду А. Разанава, які конгеніяльны рускаму паэту сваім падсвядомым спасціжэннем вечнасці часу ў нязменнасці прасторы, што падразумявае зварот у той стан, калі яшчэ не існаваў час, фармавалася ўнутраная пра-мова, а чалавек і прырода былі адзінымі і спасцігалі і вылучалі адзін аднаго без словаў ці якіх бы то ні было вярбальных пачаткаў. Іх аб'ядноўвала нешта больш значнае і велічнае, з чаго потым развілася і Прастора, і Час, і Слова:

Чарот – вечарот
На возераберазе,
Дзе векамань – каменнем,
Каменне – векаманню.
На берагавозеры
Чарот, вечарот,
На вечараберазе
Веча шумлівае. [42]

Вечарот – знаходка, роўнавялікая ў беларускамоўнай стыхіі рускаму *времышу,* бо ў ім выразна чуецца і *веча* (якое толькі падразумеваецца ў В. Хлебнікава) і *чарот*, і *калаўрот*, нябачная сіла, што круціць не абы што, а сам час, *веремя* па-стараславянску; у той жа час неалагізм *векамань* – гэта адначасова і *каменья времени* і *время каменьем.* Па ўласным сведчанні беларускага паэта, лексема з'явілася ў працэсе перакладу: *Шэрая мглістая зямля, шэрае мглістае неба: пространь, у якую не пранікае бег хвілін, глухамань, нерухомы одум вякоў… І камяні – насельнікі векамані.*

У сямі радках «Кузнечика» В. Хлебнікаў, паводле ягоных слоў, увасобіў *узлы будущего, малый выход бога огня и его веселый плеск.*

---

[41] Хлебников В. Творения, с. 44.
[42] Разанаў А. З Вяліміра Хлебнікава. Мн.: І.П. Логвінаў, с. 4.

Загадкавая істота, прыбярэжныя травы, бляск сонца – залаты сон прыроды, рай да пачатку часу, паганска-язычніцкая першароднасць свету:

Крылышкуя золотописьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
«Пинь, пинь, пинь!» – тарарахнул зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари![43]

Беларускі *конік* А. Разанава – родны брат рускаму *кузнечику*, але ў той жа час самастойная велічыня і нават мастацкая асоба:

Крылцуючы золатапісьмом
Узорнай шаты,
ўшат-
каваў
У торбу брушка конік шмат
Прыбярэжных траў і вер.
– Пінь-пінь-пінь! –
куллялёхнуў дзіндзівер.
О, лебядзіва!
О, азары! [44]

Безумоўна, узорам словатворчасці В. Хлебнікава з'яўляецца верш «Заклятие смехом», бо менавіта тут ён знайшоў філасофскі камень, з дапамогай якога спасцігае сапраўднае золата паэзіі і ператварае ўсе славянскія словы ад адзінага кораня ў самыя разнастайныя парасткі і кветкі. Абыгрываючы лексему *смех*, ён стварае галаграму пераўтварэння зярнятка ў гарчычнае дрэва:

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешищ надсмеяльных –
смех усмейных смехачей!

---

[43] Хлебников В. Творения. М.: Сов. писатель, 1986, с. 55.
[44] Разанаў А. З Вяліміра Хлебнікава. Мн.: І.П. Логвінаў, с. 14.

О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!
Сме́йево, сме́йево,
Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики.
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи! [45]

Спрабуючы зразумець сутнасць *заклятия,* неабходна ўвесь час памятаць пра небяспеку, што суправаджае падобныя эксперыменты. Пра гэта пісаў яшчэ Ф. Ніцшэ: *Видеть, как помрачаются трагические умы, и быть в состоянии смеяться над этим, несмотря на глубокое понимание, волнение и сочувствие, испытываемые тобою, – божественно.* [46]

Гэтага не баіцца А. Разанаў, які, каб наблізіцца да ўнутранай спецыфікі вобраза і кода слова-паняцця, адмаўляецца ад нейтральнай агульнаславянскай лексемы *смех* іградуе яе разнавіднасці, бо эмацыянальны зачын яшчэ болей падкрэслівае значымасць і сілу эманацыі натуральнага пачуцця і спосабаў яго ўвасаблення. *Заклён рогатам* – гэта і разнавіднасць *заклятия смехом* і фармаванне знойдзенага матыву, бо гучанне працягваецца ўжо ў іншай актаве, дзе ўзнікаюць новыя асацыяцыі, значна больш глыбокія і ўражлівыя:

Рагачыце, рагачы!
Рагачарце, рагачары!
Рагачварце, рагачвары!
Рагатніце рагатліва з рагатнёў,
рагатуны!
Рогаць, рогатань, урогат,
Рагачутка, рагацень.
Рагатулі, рагатуйце рагатункі!
Зрагаторце
Рагаторгі рагатнічым рагатном,
рагатары!
Рагацвелы ўрагацвела рагацвеляць
рагацелаў,
Урагочваюцца ўрогач рагачверцы
ў рагачме.
Рогат рогатна рагоча рагатайнай

---

[45] Хлебников В. Творения. М.: Сов. писатель, 1986, с. 54.
[46] Ницше Ф. Воля к власти; Посмертные афоризмы. Мн.: ООО «Попурри», 1999, с. 181.

рагатою:
Рагатніны ў рагатніцу.
Рагачыце, рагачы! [47]

І ў іншых перакладах (не, забыліся, перастварэннях) А. Разанаў прадэманструе практычна тую віртуознасць і чарадзейства, якім сказаў славянскі свет рускі паэт: (*раздевши мирных женщин догола – Жанчын развопраўшы дагола; Курганны вой у сцігвах скону; А неба сіняе, мацарць!; Ты ноччу, воблака, раопсь!; І вас я выклікаў, нямыкіх; Вецер – нямеча / Са спеўным чалом; Людзі галубяць дзень смерці, / Быццам любімы цмен-квет; Ды вось знянацканы званок; Сін, сын сінечы сей спрадвечныя сны і сілы на сёлы і сад*).

Беларускі паэт па сутнасці прыгожа рэалізаваў уласныя запаветы, тэарэтычныя ўстаноўкі:

> *У перакладзе вершаў належыць ісці за тым, за чым ідуць яны самі: перакладаць не словы і не строфы, а тое, што «перакладаюць» яны, вершы, – сэнс, гукасэнс, духасэнс.*
>
> *Таму пераклад у асобных выпадках можа быць больш дасканалым, чым арыгінал.* [48]

Беларускі паэт знайшоў у роднай стыхіі сапраўдныя залацінкі: *прорицает тишина* – прарракуе немана; *смятение* – знябожанне; *улетает прочь она* – прочкі крыліцца яна; *с журчаньем, свистом // Птицы взлетать перестали* – з лёгканьем, свістам // Птушкі прастору пажалі.

Нам здаецца, што В. Хлебнікаў у артыкуле “Слово как таковое” невыпадкова абгрунтоўваў вартасць самавартаснага, якраз *самовитого* слова. У ягонай агульнаславянскай пра-мове выразна пазнавальны і беларускі пачатак. Акрамя згаданага *самовитый,* гэта *вабны, вырей, небога, самота, вежи, цекавый, навье* (нябожчык), *дурницы* (галубіка). У артыкуле «Ляля на тигре», звяртаючыся да Лялі, увасабленню вясны на старадаўнім свяце Беларусі, т.зв. *ляльнике,* ён усклікае: *Ты – северное божество Белоруссии, ты с нежными ресницами, синими глазами и черной бровью, ты, чьи смеющиеся волосы упали на руки ветра, спрашивающих воинов времени.*[49]

---

[47] Разанаў А. Разанаў А. З Вяліміра Хлебнікава. Мн.: І.П. Логвінаў, с. 12.
[48] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 64-65.
[49] Хлебников В. Творения, с. 606.

Героямі ягоных паасобных паэмаў стануць Леў Сапега, Марыя Мнішак і іншыя выбітныя асобы гісторыі, тым ці іншым чынам звязаныя з нашым краем. Наогул, неабходна адзначыць патаемную сувязь эксперыментатараў у сферы паэтыкі з Беларуссю (беларускія карані Г. Апалінэра, памяць пра столінскае панства бацькі Юрыя Алешы, чатыры гады В. Хлебнікаў жыў на берагах маёй роднай Гарыні ў былым маёнтку князёў Чартарыйскіх, што не так і далёка ад малой радзімы А. Разанава).

Разам з тым неабходна адзначыць, што далёка не кожны захапляўся і захапляецца падобнымі эксперыментамі ў сферу адраджэння агульнаславянскага кораня падобных словаў. Так, згаданы вышэй В. Брусаў, яркі паэт і дасканалы крытык, у 1914 годзе надзвычай жорстка ацэньваў пошукі Веляміра: *...громоздит сотни новосочиненных слов: «зарошь, дебошь, варошь, студошь, жарошь, сухошь, мокошь, темошь» или «словонайди, словолю, словожди, словойдут, словолян» и т.д., как будто такие случайные сочетания букв могут иметь какое-либо значение для поэзии.*[50]

Для багатай і разнастайнай рускай паэтычнай традыцыі падобныя экзерсісы сапраўды могуць у нейкай ступені ўспрымацца як *блажь*. Аднак для беларускага мастацкага досведу яны былі жыццёва неабходнымі, асабліва ў сферы пошукаў філасофскай і рэлігійнай лірыкі. Таму заканамерна, што ў выніку практыкі ў падобных сферах А. Разанаў прыходзіць да стварэння ўласных беларускіх лексем, эквівалентных словам *высокага* стылю, аб якія да гэтага часу спатыкаецца беларускае прыгожае пісьменства. Упершыню яны былі надрукаваны ў часопісе “Крыніца” (№ 11, 1994) пад загалоўкам “Тварасловы”. Падобны эксперымент быў жыццёва неабходны, ад яго вынікаў залежыць вельмі многае і найперш перспектыва развіцця высокіх, *горних* сфер беларускай паэзіі і філасофска-рэлігійнай думкі. З падобнай праблемай ужо сутыкаўся Ул. Караткевіч, які не толькі жаліўся на беднасць нацыянальнай тэрміналогіі ў сферы навукі і багаслоўя, але і сам спрабаваў здзейсніць скачок у пераадоленні страшэннай бездані, якая несла пагрозу далейшай эвалюцыі нацыянальнай паэтычнай традыцыі.

Ул. Караткевіч са шкадаваннем адзначаў, што *сучасная беларуская мова і сёння запінаецца на паняццях старадаўняй метафізікі і таго, што складала навуку магіі, астралогіі, дэманалогіі і іншых.* Ён лічыў, што прыйшла пара беларускай мове згадаць многія старыя юрыдычныя, філасофскія, наогул кніжныя словы, зрабіць усё

[50] Брюсов В.Я. Среди стихов: 1894-1924, Манифесты, статьи, рецензии, с. 193.

магчымае і немагчымае для ўвасаблення глыбокіх думак і ідэй, у адпаведнай натуральнасці гучання, каб кожнаму чытачу, нават самому непадрыхтаванаму, сталі зразумелымі высновы філасофскіх дыспутаў і сама філасофская задума канкрэтных твораў. Ул. Караткевіч шукае новыя, нязведаныя да гэтага часу пласты мовы для адлюстравання і ўвасаблення новай творчай канцэпцыі, марыць аб тым, каб у яго паэтычным свеце натуральна спалучыліся і кніжнасць старажытных аўтараў, брутальная жахлівасць сярэднявечнай літаратуры пра ведзьмаў, новыя тэрміны, што адлюстроўваюць дасягненні сучасных тэхналогіяў і напаўзабытыя старыя словы, толькі з дапамогай якіх і мажліва перадаць самыя тонкія адценні думкі роўнавялікія той праблеме, што стаяла ў свой час перад А. Пушкіным, які сцвярджаў, што рускую мову неабходна ўзняць да мовы думкі, *так как ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись.* За тры гады да смерці вялікі рускі паэт у якасці першачарговай задачы лічыў наступную: *одновременно развить его самобытность и живость; я желал бы оставить русскому языку некоторую библейскую похабность.*

А. Разанаў цудоўна разумее, што ён павінен зрабіць у падобнай сітуацыі, калі выбар трапляе на яго. Менавіта таму ён, філолаг ад Бога, надзелены абсалютным моўным слыхам, стварае ўласныя лексічныя формы, у якіх *единство мысли и звука* (вызначэнне сутнасці слова праз А. Патабню) становіцца настолькі натуральна-нацыянальным, што арганічна прымаюцца мовай, як і было практычна даказана ва ўласных перакладах-перастварэннях.

Вядома, што стварэнне ўласных словаў, якія прыжываюцца ў акіяне нацыянальнай мовы – прэрагатыва адзінак: *стушеваться, похерить* у Дастаеўскага; *адлюстраванне* ў Дубоўкі; *прыўкраснае* – у Караткевіча; *заўзята* – у самога Разанава, слова, што арганічна ўвайшло ў сучасную беларускую лексіку.

Алесь Разанаў выступае сапраўдным тварасловам. Так, слова *назидать* замяняе тэрмінам *знадукоўваць* – павучаць каго-небудзь, адукоўваць, стоячы над яго душой; **плоть** – самасць, матэрыя, што «саманалежаць» жывой істоце; **плотский** – самасны, самсоўны; **надменный –** звыдумны, той, хто мае пра сябе высокую думку, але, павышаючыся ў ёй, паніжае пры гэтым іншых; **восторг –** грайшч, стан надзвычайнай радасці, захаплення, шчасця, які, як вясёлка, грае з чалавекам і афарбоўвае рэчаіснасць у колеры раю; **восхищение –** звышчэнне, стан, які прычашчае чалавека да вышыні і ў якім чалавек дасягае сваё вышэйшае прызначэнне. У падобным стылі вырашае А. Разанаў і шэраг іншых праблем, ад рэалізацыі якіх

адпіхваліся гадамі і з аднолькавым поспехам дацэнты з кандыдатамі, што складалі руска-беларускія слоўнікі, практычная карысць ад якіх часцей за ўсё была роўнавялікая нулю або нават са знакам мінус. У той жа час паэт Разанаў знаходзіць дасканалыя эквіваленты такім стараславянскім і старажытнарускім варыянтам, як **глава** – чалемец, чалец; **опрометчивый** – спараптоўны; **смятение** – зміштаванне; **состязаться** – здатнаваць, здатнавацца; **строптивый** – цупарты, цупарлівы, цупарысты; **предел** – краень; **пренебрегать** – недбаваць; **благоветь** – лабгавець; **увещевать** – улашчуваць.

Няхай супакояцца пурытане моўнай чысціні, якія здольныя згадацьператварэнне класічнага французскага *тэатра* ў славянскае *позорище,* або нейтральную *вешалку* ў *пачапельнік,* бо кожнае вызначэнне А. Разанава мае пад сабой векавую традыцыю нацыянальнага ўспрыняцця свету, ўвасобленую аб'ёмным поглядам мастака. Так, *зміштаванне* – гэта **смятение –** *урываецца, нібы вецер, і прасочваецца, нібы вада, у прастору, асвойтаную людзьмі, і, парушаючы яе лад, змешваючы яе з'явы, змяшчаючы з месца яе прадметы, змушае людзей упадаць у роспач, трывожыцца і мітусіцца* (па сутнасці, перад намі *вершаказ* або, як у ніжэйпрыведзеным прыкладзе, фрагмент навуковага даклада-экзерсіса: **блаженный** – *набожны, суадносіцца з санскрыцкім <u>Labhate</u>, што азначае "мае", "атрымлівае", з прускім <u>labs</u>, з латышскім labs, з літоўскім <u>labas</u>, што азначае "добры".*

Беларускі паэт знайшоў новыя, выключна-спрадвечныя нацыянальныя формы, якія так натуральна гучаць у яго цытатах з Бібліі і перастварэннях старабеларускай паэзіі на сучасную беларускую мову. Дастаткова згадаць словы: *знадукоўваць, звыдумны, грайны, цупарты, святоўны, лабгавець, краень, спаемнічаць.*

У выключнай ступені гульня слоў, гукавая (знешняя) і сэнсавая (унутраная) уласціва *вершаказам,* пабудаваных у асноўным на калейдаскопе назваў, тэрмінаў, што выклікае выключнейшую асацыятыўнасць. Загалоўнае слова цягне за сабою цэлы ланцужок падобных, што і стварае адпаведны зрокавы вобраз, створаны ў дадзенае імгненне.

Грыб – герб – гібрыд – абарыген – горб – паграбовай – грэбуе – габрай – бюргер;

Пень – ліпень – хліпень – кіпень – пеняют;

Сані – санчас – санавіты – сані наскія – санет – саната;

Кій – кіраўнік – кібер – кіў – скіт – кірмаш – Кіеў – Кішынёў.

Гэта своеасаблівае вяртанне да вытокаў, па ўзоры А. Афанасьева ў ягоных «Поэтических воззрениях славян на природу»,

узбагачанае выключным філалагічным адчуваннем А. Разанава і В. Хлебнікава. Невыпадкова апошні падкрэсліваў: *Забвение корня в сознании народном отнимает у образовавшихся от него слов их естественную основу, лишает его почвы, а без этого память уже бессильна удержать все обилие словозначений, вместе с тем связь отдельных представлений, державшихся на родстве корней, становится недоступной*[51].

Паэты вярнулі ў нацыянальныя паэтычныя традыцыі міфалагічнае ўспрыняцце свету, згубленае і страчанае не толькі намі, але і ўсімі славянамі, як і арыйцамі наогул. А. Афанасьеў лічыў, што *миф есть древнейшая поэзия, и как свободны и разнообразны могут быть поэтические воззрения на мир, так же свободны и разнообразны и создания его фантазии, живописующей жизнь природы в ее ежедневных и годичных превращениях*[52].

Пачуццёвае ўспрыманне прыроды, якое сцвярджала чалавека ў перыяд стварэння мовы, праз пэўны час, калі ўжо знікала неабходнасць у новай словатворчасці, паступова адыходзіць на другі план, а таму мова кардынальна мяняецца. Народ, стварыўшы яе, імкнецца ў найбольш мажлівай ступені адысці ад першапачатковых, а таму самых моцных і паэтычных уражанняў, каб пазбегнуўшы лексічных упрыгожванняў, зрабіць з іх толькі сродак для перадачы думак. Менавіта таму паступова знікае абалонка незвычайнасці, прыгажосці, пакідаецца толькі абыякава-рацыянальны змест.

Як сведчаць этымолагі, большая частка назваў, якія даваў народ пад уплывам мастацкай творчасці, была заснавана на надзвычай смелых метафарах. Апошнія паступова страцілі свой паэтычны сэнс і сталі ўспрымацца звычайнымі, будзёнымі. Па словах А. Афанасьева, *понятные для отцов, повторяемые по привычке детьми, они явились совершенно непонятными для внуков*[53].

Не меней паэтычна ахарактарызаваў гэты працэс А. Разанаў, які падкрэсліваў, што этымалогія не выяўляе сутнасць слоў, а “расчароўвае”. Але, “расчараваныя”, словы нічога не памятаюць ні пра сабе, ні пра тую таямніцу, якой яны поўняцца, пакуль застаюцца ў сваім полі. На вялікі жаль, гэтага не памятаюць і многія людзі, у тым ліку і даследчыкі, якія, прэпаруючы словы, не чуюць, што ж хочуць сказаць гэтыя словы. Беларускі паэт падкрэслівае глухату філолагаў-мовазнаўцаў, якія ў сваім імкненні да строгай сістэматызацыі знішчаюць жывы пачатак.

---

[51] Афанасьев А.Н. Древо жизни: избранные статьи. М., 1982, с. 22.
[52] Афанасьев А.Н. Древо жизни: избранные статьи. М., 1982, с. 24.
[53] Тамсама.

Ва ўсе часы і ва ўсіх народаў адбывалася адно і тое ж: калі метафарычная мова губляла сваю агульную даступнасць, яе сутнасць і разуменне, то для большасці з тых, хто знаходзіцца ў сферы ўплыву канкрэтнай гаворкі, неабходна дапамога незвычайных людзей, здольных растлумачыць знаменні прыроды, прадказваць і тым самым перакладаць на агульнадаступны ўзровень волю багоў, заглядваць у будучыню. З гэтых часоў жрацы, валхвы, знахары, ведзьмы, шаманы становяцца асобнай кастай. З цягам часу да іх далучыліся і паэты.

Менавіта таму з гэтага часу паэты засноўваюць сваю вобразнасць на супярэчнасцях і супрацьпастаўленнях, у многіх выпадках спалучаючы тое, што не павінна спалучацца, і злучаючы тое, што не можа ніколі злучыцца па вызначэнні. Яны закліканы з'яднаць сучаснае ўспрыманне свету з бачаннем-адчуваннем далёкіх прашчураў. І дасягаюць у гэтым выключных поспехаў: на месцах спалучэння-яднання нават не бачна слядоў механічнага ўздзеяння. Філалагічныя экзерсісы эксперыментатараў XX і XXI стагоддзяў намацвалі ўжо новы шлях для стварэння новай вобразнасці, што звязана ў першую чаргу са змяненнем і ўзмацненнем сэнсавага пачатку. В. Хлебнікаў палемізуе з тымі, хто патрабуе, каб вершы былі зразумелымі, і прыводзіць прыклад з шыльдай на вуліцы: яна ўсім зразумелая, а гэта зусім не паэзія. Не разумеючы сутнасць пошукаў эксперыментатараў, паэзію пачынаюць лічыць незразумелай, а іх саміх папракаць у выкарыстанні *заумного языка.* Сапраўды, Алесь Разанаў чуе заклік рускага паэта *создать немой язык понятий,* тым болей, што сам В. Хлебнікаў імкнецца ва ўласнай творчасці вярнуцца да замоваў і загавораў. Варта памятаць, што крыху раней А. Блок напісаў бліскучае, дасканалае даследаванне па гэтай праблеме. Паэты захапілі чароўнасцю і сакральнасцю святой мовы паганства. Замовы даследаваў і В. Хлебнікаў. А. Разанаў наогул сцвярджае, што не толькі паняцце матэрыялізуецца ў слове, але і само слова здабывае паняцце. Слова па сутнасці матэрыялізуецца сэнсам, значэннем. Яно кліча – і сэнс адгукаецца: *Гукавая творчасць “завумнікаў” // Дапаняційны сэнс замоў.*

Сапраўды, калі проста чытаць хлебнікаўскія наватворы (*шагадам, магадам, вагадам, пиц, пац, пацу*) – то перад намі цэлы караван самых разнастайных асацыяцый, што ўзнікаюць ад канкрэтнага кораня, нібы кругі на вадзе ад кінутага каменя. Падчас розум не можа даць рады гэтым на першы погляд выключна адвольным наборам складоў, таму і ўспрымаюцца ўсе гэтыя пошукі як *заумные.* Але ж вядома, што менавіта такім і ім падобным словам і належыць найбольшая ўлада над чалавекам, менавіта яны

становяцца асновай усіх відаў варажбы і ўсялякіх чараў, бо маюць выключны ўплыў на долю чалавека, прадказваючы яго будучыню. Яны валодаюць дабром і злом, могуць выклікаць адпаведныя пачуцці ад кахання да зайздросці і нянавісці.

Згадаем, што малітвы многіх народаў створаны на мовах, незразумелых у большасці выпадкаў для тых, хто іх узнаўляе (успомнім старaславянскую ў праваслаўных і латынь у каталікоў). Чароўная мова замоў і загавораў не хоча і не можа мець сваім суддзёй будзённы розум. Знайсці сваю сцяжыну паміж велічнай тайнаю і будзёнасцю быцця – асноўная задача паэта, бо менавіта ён *душа мовы.* А. Разанаў лічыць, што нават не прыдумваючы новыя словы, паэт іх абнаўляе надае новае гучанне, тым самым ствараючы новы ўласны адметны лексікон. Бо на чалавека ўздзейнічае не толькі новы гукарад, але і новае спалучэнне слоў, іх аб'яднанне, што самі словы адчуваюць намнога лепей, чым людзі: яны жывыя, а таму самі становяцца туды, дзе трэба, сябруючы і варагуючы між сабою з мэтай найбольшага ўздзеяння на тых, хто прымае ўдзел у вербальным працэсе. Аднак каб гэты працэс пачаўся, трэба вогнены штуршок, пачатак, духоўная іскра, без якой не ўспыхнуць дровы ў коміне ці печы, як ты дыхтоўна іх не складай:

> *Калі паэт ведае, што ён хоча сказаць, ён не*
> *здолее гэтага сказаць (прынамсі, як паэт), для*
> *гэтага ён мусіць вярнуцца ў тую глыбіню, дзе*
> *нязведанае яшчэ не стала зведаным, інтуітыў-*
> *нае – рацыянальным і дзе рэчы яшчэ не маюць імёнаў.*
> *Птах натхнення ўзлятае адтуль.* [54]

Надаючы выключную ўвагу сінтагмам і сказам, А. Разанаў, зразумела, не будзе паслядоўнікам віціевата-выкрунтаснага сінтаксісу Малармэ, дрогкія выпарэнні якога ў славеснай гульні амаль *осязаемых* рэчаў дапамагаюць распрацаваць іх да празрыстай і прывіднай бязважкасці *чыстых* пачуццяў. Разам з тым ён не будзе палохацца *розог синтаксиса* Ю. Алешы. Беларускі паэт вельмі часта вызваляе звыклае слова ад будзёнай рэчаіснасці, бо імкнецца вывесці на першы план не самую рэч, а ўражанне, якое яна выклікае. Для гэтага ён выкарыстоўвае найперш пачуццёва-разумовыя асацыяцыі-ўражанні: *слова згарнулася ў немату, гукі збірае туман; апосталы глыбіні – валуны; гара ўглядаецца ў заўтра; трымаю малітву агню;*

[54] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 58.

маланка пайшла сустракаць Вялікдзень; выклікае са сховішчаў здані срабрысты месяц; гракае грак – сшывае час і прастору суровай ніткай; арэ возера вецер; слоікі і бутэлькі: то белы дасць звон, то зялёны; хаваецца цень у дрэва.

Незвычайная метафорыка і вобразнасць, заглыбленасць у непазнавальны акіян слова, і прыводзяць да таго, што свет А. Разанава пазбаўляецца непераходных бар’ераў паміж рэальнасцю і выдумкай. Садзейнічае гэтаму і спецыфічны, адрозны ад класікаў эксперыменту, сінтаксіс паэта, які вылучаецца сваёй нетрадыцыйнасцю нават знешне, графічна. Так, як ніхто, А. Разанаў вылучае апорныя сінтагмы, якія нясуць сэнсава-вобразную нагрузку, не толькі знакамі прыпынку (у многіх выпадках паводле ўласнага правапісу) – пытальнікамі ці клічнікам, двукоссем, напісаннем з вялікай літары – Тое, Што, Ёсць, - выкарыстанне шматлікіх дадатковых сказаў, што падкрэсліваюць значымасць дзейніка, абавязвая паўза-прабел між сказамі, вылучэнне апорных словаў графічным ці сэнсавым пачаткам, іх разбіўка па літарам: н я в е ч ы ц ц а. Паэт упэўнены, што мову патрэбна не толькі песціць, але і перастварыць кожны раз перад ці ў працэсе самога творчага акта. Інакш ты апынешся ў незайздроснай ролі абібока, які чакае цуда, пра што пісаў яшчэ М. Гогаль: *Хотят непременно, чтобы все было написано языком самым строгим, очищенным и благородным, – словом, хотят, чтобы русский язык сам собою опустился вдруг с облаков, обработанный как следует, и сел им прямо на язык, а им бы больше ничего, как только разинуть рты да выставить его.*

Перш чым збіраць ураджай, неабходна ўзараць зямлю і засеяць ніву. У гэтым велічным пачатку праца земляроба і паэта роўнавялікая і роўназначная. Невыпадкова свой верш «Одинокий лицедей» В. Хлебнікаў завяршае заклікам: *Что нужно сеять очи, Что должен сеятель очей идти!* З гэтым тэзісам цалкам салідарны і А. Разанаў, які адкрывае свае “Пункціры” праграмным *credo,* дзе, праўда, вынік падразумяваецца больш традыцыйным:

Не вернецца воін,
вандроўнік не вернецца,
вернецца сейбіт…
Заўсёды
вяртаецца сейбіт.[55]

---

[55] Разанаў А. Назаўжды, с. 62.

Зразумела, што заклік *сеять очи* мог прывесці да з’яўлення і такіх міні-рэцэнзій: *Хлебников считал свои вещи гениально-сумасшедшими.* Слухачам перадаецца апантанасць паэта, ягоная ўпэўненасць, што словы – гэта жывыя вочы для спасціжэння тайны, бо яны нават праз слюду будзёнага сэнсу здольны бачыць іншасэнсы. Слова павінна заўсёды валодаць дзвюма сэнсамі, тады яно становіцца падобным да пары вачэй, здольных убачыць бясконцасць. Гэта класічны антыпод вачам-трупам з верша “Волга! Волга!” В. Хлебнікава. Калі згаданы Шэкспір бачыў вачыма душы, а Міцкевіч выкарыстоўваў ягоныя прыёмы спасціжэння сутнасці, то для А. Разанава зразумець – значыць убачыць вачыма розуму, бо тое, што бачна вачыма розуму – сутнасць.

Несумненна, што дадзеныя асацыяцыі вынікаюць з евангельскай прыпавесці, якую расказваў Хрыстос сваім вучням (Матф., 13:24). У ёй сейбіт параўноўваецца з Царствам Божым: *Сѣющий доброе сѣмя есть Сын Человеческій; Поле есть міp; доброе сѣмя, это – сыны Царствія, а плевелы – сыны лукавого.* Одновременно *сѣятель слово сѣет* (Марк., 4:14), ибо *посѣянное на доброй землѣ означает тѣх, которые слушают слово, и принимают, и приносят плоды.*

Аднак падобныя пошукі-эксперыменты з цаглінкай паэзіі і, па сутнасці, словам зусім не мэта, а толькі сродак спасціжэння галоўнага, існага – Быцця ў ягоных шматлікіх праявах, перш за ўсё ў часе. А сама прастора будзе строга абмежавана тэрыторыяй слова, якое пастулова ўзрастае ў роўнавялікасці Сусвету. Нешта падобнае ў свой час шукаў Ф. Цютчаў, які імкнуўся спалучыць паэзію з філасофіяй і з іх дапамогай спасцігнуць загадку экзістэнцыі, першая і найбольш яскравая праява якой – рэальны акаляючы свет, дадзены нам у адчуваннях:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик –
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык.[56]

Ранні А. Разанаў у зборніку “Назаўжды” амаль адначасова адмаўляе прыродзе ў наяўнасці сэрца:

---

[56] Тютчев Ф.И. Сочинения. В 2-х т. т. 1. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1984, с. 101.

Мысліць воблака і зіма,
Мысліць возера і дарога…
Ды няма ў іх, няма ў іх, няма
Неспасціжнага сэрца жывога, –[57]

у нечым палемізуючы з Якубам Коласам:

Не ў аднэй толькі нашай душы
Зерне ёсць хараства –
Аб ім казку складае ў цішы
Колас нівы, трава.
Не ў адным толькі сэрца людзей
Іскра праўды гарыць –
Аб ёй песню пяе салавей,
Аб ёй рэчка журчыць.
У той песні, шырокай, як свет,
Чутны ветры і гром.
Дык прымі ж ты прывет,
Свет бязмежны, мой дом.[58]

паралельна захапляючыся непераадольнай і неспазнаванай сілай сутнага:

Трапяткое стварэнне прыгоды,
Усеісная сутнасць быцця –
Удыхнула дыханне ў прыроду,
Небыццё ўзняла да быцця. [59]

Усё заблыталася ў гэтым сусвеце, і ніхто не можа зразумець, нібы Ф. Цютчаў, хто за кім сочыць, назірае – Бог за чалавекам, чалавек за прыродай, прырода за разумным чаротам:

Боги, люди и народы
Убегают навсегда,
Как текучая вода.
В гибком зеркале природы
Звезды – невод, рыбы – мы,
Боги – призраки у тьмы. [60]

---

[57] Разанаў А. Назаўжды, с. 19.
[58] Колас Я. Збор твораў, т. 1, с. 342.
[59] Разанаў А. Назаўжды, с. 18.

Такім жа самым паганцам-пантэістам паўстае і беларускі паэт:

Мінула, знікла…
І ў траве
прамень бязбоязна іграе.
Але мінулае жыве,
яно за намі назірае. [61]

А. Разанаў упэўнены, а ў гэтым яго падтрымліваюць і біятронікі, што ўсё існуючае ў прыродзе – лісты і дрэвы, асобныя клеткі і цэлыя планеты – маюць уласны энергетычны каркас. Менавіта таму існуе энергетычнае дрэва творчасці, з якога зрэдку проста ў рукі спадаюць ньютонаўскія яблыкі:

Паміж чалавекам і светам існуе невядомая / пераменлівая велічыня. Часам яна зацемненая – / і тады свет хаваецца ад чалавечага зроку ў ад/чужэнне і няўцямнась, часам прасветленая – і / тады свет адкрываецца, – “откровенничает”: З ма/тэрыі гэтай невядомай пераменлівай велічыні і творацца вобразы. Вобразнае бачанне – “прыблізнае” бачанне. [62]

Для большасці людзей паэзія заўсёды асацыіруецца з вербальным працэсам, невыпадкова сам творца часцей за ўсё фіксуецца ў памяці на трыбуне, памосце, кафедры, сцэне, мітынгу, перад натоўпам ці стыхіяй. Звычайна ніхто не памятае канкрэтныя словы, часцей за ўсё ў памяці застаецца жэсцікуліроўка ці гучанне, тэмбр голаса. Аднак разам з тым паэзія сама запамінае не толькі сказанае, але і прамоўленае. Тым болей, што верш значны не толькі прамоўленым, што чуецца ў час дэкламацыі, але найперш сваім рэхам, якое пачынае ўспрымацца пасля, у бязмоўі, бо мастацтва па сваёй прыродзе дыялагічнае: народжаны гук павінен адгукнуцца, інакш ён ператвараецца ў *глас вопиющего в пустыне.* Толькі прамоўленая паэзія зніштажаецца і выраджаецца, - сцвярджае беларускі паэт.

Падобнае ўспрыманне і разуменне сутнасці паэзіі дазваляе А. Разанаву прыйсці да высновы, што выказанае існуе толькі таму, што існуе ягоны антыпод – невыказанае, а паміж гэтымі палюсамі, нібы ў магніце, і здзяйсняецца ток – цячэнне ўсёй моўнай сістэмы. Невыказанае – гэта антыматэрыя, гэта вялікая пра-мова да

---

[60] Тютчев Ф.И. Сочинения. В 2-х т. т. 1. Стихотворения . М.: Худож. лит., 1984, с.
[61] Разанаў А. Назаўжды, с. 62
[62] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 30.

вавілонскага забурэння, а вербальнасць – усяго толькі верхні, адшліфаваны слой мовы, з якім у асноўным і маюць справу паэты. Паколькі людзі карыстаюцца толькі невялікай частачкай духоўнай з’явы, то яны не могуць спазнаць яе цалкам ва ўсёй велічы мовы і ў большасці выпадкаў – кантаўская рэч у сабе. Разам з тым, распрацоўваючы толькі адзін з велізарнага мноства пластоў мовы, людзі інтуітыўна спрабуюць спасцігнуць веліч і значнасць сакральна-схаванага, недаступнага і недасягальнага. Гэтую з’яву Алесь Разанаў ілюструе зборнікам паэзіі старажытнага Вавілона і Асірыі “Я открою тебе сокровенное слово”. У класічна-ідэальным вершы ўсе пласты мовы становяцца ягонай састаўной часткай, а якая яна, мова, канкрэтна – санскрыт, латынь ці зусім нікому акрамя ягоных нешматлікіх носьбітаў дыялект – для самога аўтара твора зусім не істотна. І ў той жа час беларускі паэт афарыстычна ўсклікае: *Кожны народ мае хаця б адзін геніяльны твор, і твор гэты – мова.* У гэтым ён надзвычай блізкі А. Камю, які лічыў французскую мову адзінай уцехай жыцця, сваёй Радзімай.

Як ніхто з сучаснікаў А. Разанаў імкнецца пераканаць *фомкаў неверуючых* (М. Гарэцкі) у геніяльнасці роднай мовы. Бо, па сутнасці, кожнаму носьбіту апошняй, які спрабаваў адкрыць *сообщающиеся сосуды* абстрактна-ўзвышанай лексікі ў беларускай і рускай мастацкай традыцыі і практыцы, наканавана сутыкнуцца з выразнымі і не вельмі праблемамі. Руская мова, якая натуральна і арганічна засвоіла біблейскую аснову стараславянскай, можа нязмушана весці *горние* дыялогі, чым не заўсёды здольныя пахваліцца іншыя славянскія мовы (згадаем эвалюцыю перакладаў святой Кнігі). Але і тут мы сустракаемся з класічным парадоксам, які ў чарговы раз падкрэслівае парадаксальнасць мыслення Алеся Разанава. Стыхія нацыянальнага ўспрымання і адлюстравання сусвету ў ягонай творчасці настолькі магутная, што ў некаторых выпадках прыходзіш да адваротнай высновы: у рускай мове не заўсёды, а, самае істотнае, не адразу знаходзіцца эквівалент ягоным лексічным і сінтагмавым эксперыментам, настолькі нацыянальная стыхія, як і вобразнасць у цэлым, дамінуюць у ягонай паэзіі.

А. Разанаў упэўнены, што менавіта беларуская пісьменнасць насуперак усялякім *непамыслотам* і забаронам знаходзіла і пазначала народ, ва ўсе часы ратуючы яго для будучыні. Ён мае выразна адметныя ўяўленні аб спецыфіцы нацыянальнай літаратуры, у якой часта бачыць і падкрэслівае тое, што не змаглі ўбачыць прафесійныя даследчыкі з прафесарскімі і дацэнцкімі атэстатамі.

Акрамя згаданых вышэй маляўніча-інтэлектуальных прыкладаў майстэрскага аналізу анталагічных з'яў беларускай мастацкай пісьменнасці, успомнім ягоны аналіз патэнцыялаў рэвалюцыйнай беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя ў іх суадносінах з нацыянальнай рэчаіснасцю, што ўпершыню загучалі ў крылатым выслоўі Цёткі: *Вузка! Цесна! Мала!* Тым самым традыцыйны літаратуразнаўчы аналіз ператвараецца ў філасофскі дыскурс аб змене парадыгмы быцця, калі паняційная сутнасць слова эвалюцыянуе да непазнавальнасці, як і асновы існавання паэзіі.

У адрозненне практычна ад усіх беларускіх пісьменнікаў, Алесь Разанаў не толькі не мае комплексу *ущербности,* выкліканага тым, што вымушаны тварыць на мове, якая знаходзіцца на мяжы знікнення, што ён катэгарычна не прымае. А. Разанаў ніколі не будзе плакацца над сконам мовы, не будзе прылюдна развітвацца з ёю: трэнас – не ягоны жанр, форма ці стыхія. Мова родная для паэта – жывая істота, уласны санскрыт, латынь, фарсі, і гэта не створаны фетыш, а рэальнасць, існасць і сутнасць якой у гэтым, падчас ірэальным і віртуальным, свеце не паддаецца сумненню і ніколі не падвяргаецца дэвальвацыі. Калі *Слова* – Бог, то мова – народ. Гэта краевугольны камень сусвету. Бо гэта *мова, якую ведаеш ты, і якая, галоўнае, ведае цябе.* Падобна таму, як чалавек мае свой непаўторны голас, што з'яўляецца ягоным гукавым абліччам, сваё гукавое аблічча мае і народ – мову. Згадаем У. Хадасевіча: *Но звуки правдивее смысла, И слово сильнее всего.*

Мовай валодаюць па-рознаму. Аб выключнай ўнутранай падсвядомай сувязі чалавека з мовай сведчыць і выключна парадаксальнае, на першы погляд, назіранне аўтара аб тым, што беларус, які не валодае сваёй мовай, не валодае ёю інакш, чым украінскай, польскай, нямецкай або санскрытам (Згадаем класічнае: *существующих в том, что они не существуют).* Антытэзісам дадзенага сілагізму служыць аўтарская загадка пра кітабы, пісаныя па-беларуску арабскім пісьмом: *і беларуская мова ў іх свеціцца і спявае*[63]*.* Падобная парадаксальнасць мыслення дазваляе развіць сілагізм і прыйсці да высновы, што выключна выразна падкрэслівае спецыфіку беларускай рэчаіснасці: усё, што з мовы народа-захопніка пераймае мова палоненага народа, абядняе яе. Менавіта таму, усклікае паэт, мы багатыя тым, што аддалі, і бедныя тым, што атрымалі?!

---

[63] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 82.

Алесь Разанаў, не прымаючы ўдзел у дыскусіях па моўных праблемах, не зважаючы ці свядома ігнаруючы папрокі тых, хто піша не на *той* мове, бо гэта не дазваляе напоўніцу разгарнуцца таленту, надзвычай далікатна для падобнай сітуацыі і адначасова выключна афарыстычна сцвярджае:

> *Вось вершы, напісаныя па-беларуску і напі-*
> *саныя па-руску аўтарамі, якія жывуць у Бела-*
> *русі, – і тыя на ўзроўні, і гэтыя таксама.*
> *Але – назіранне: у беларускіх вершах нечага*
> *на каліва больш, нібы яны твораца з матэрыі*
> *іншай удзельнай вагі, у іх больш на а й ч ы н у.* [64]

Адштурхоўваючыся, па сутнасці, ад міфу, ён паказвае, як нават на такой няўстойлівай глебе, як *дух беларушчыны*, можна пісаць творы, якія цалкам адпавядаюць нацыянальнаму менталітэту, духу нацыі, што напружана шукае сябе на працягу апошніх стагоддзяў. Адзіным павадыром на гэтым шляху ў *бездарожжа* з’яўляецца нацыянальная паэзія. Гэтая выключная з’ява з пункту гледжання логікі і натуральнай філасофіі ўжо даўно не павінна існаваць, аднак, нягледзячы ні на што, яна ўсё-такі існуе і ўжо тым самым фактам свайго існавання набывае адметны, выключна своеасаблівы статус, што дазваляе аўтару прыйсці да абсалютна нечаканай высновы, якая ў такой жа ступені становіцца няўцямнай як люду паспалітаму, так і прыхільнікам чарговага нацыянальнага адраджэння:

> *Так, беларуская мова пераможца!*
> *Так, беларуская літаратура пераможца!* [65]

А разам з імі пераможцамі становяцца ўсе тыя, хто, нягледзячы ні на што і гледзячы на ўсё, лічыць сябе беларусамі.

У той жа час ніхто не зможа папракнуць паэта ў ксенафобіі ці нават нацыянальнай самаізаляцыі: ён *свой* не толькі ў Літве, Германіі, Швейцарыі ці ва ўсіх славянскіх краінах. З’ява, што носіць імя *паэзія Алеся Разанава* – гэта ўжо дасягненне еўрапейскай культуры. І разам з тым ён выключна нацыянальны паэт. Менавіта веданне беларускага ў агульным кантэксце агульнаеўрапейскай культурнай прасторы і

---

[64] Тамсама, с. 83.
[65] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 112.

дазваляе яму сцвярджаць, што толькі ў нацыянальным спее зерне космасу і дзякуючы якраз гэтым зернейкам яно адчыняецца і гаворыць сусвету – становіцца інтэрнацыянальным.

Нацыянальнае і інтэрнацыянальнае плённа ўзаемадзейнічаюць між сабою, іх нельга супрацьпаставіць, бо яны складнікі адзінага працэсу, у якім нацыянальнае рэалізуе ўнутраную перспектыву – касмічнае. Беларускі паэт успрымае нацыянальнае ў якасці кансерватыўнага пачатку, па аналогіі з кансерватызмам глебы і мацярынскага ўлоння, што дазваляе захоўваць будучыню. Вось чаму, калі мы знішчаем нацыянальнае, мы знішчаем будучыню. Чым болей у нацыянальным касмічнага, тым болей у ім менавіта нацыянальнага і, такім чынам, інтэрнацыянальнага.

Усё велічнае здзяйсняецца ў глыбокай цішыні – паглядзіце хоць раз на зорнае неба. У самых сакральна-падсвядомых глыбінях чалавечай сутнасці слоў няма, менавіта таму паэзія абапіраецца на бязмоўе, падобна таму, як архітэктурная спаруда заснавана не на цэгле, дрэве, бетоне ці жалезе, а на ідэі, увасобленай у іх. Верш вырастае з тайны, якая разгортвае яго, як разгортваецца будынак, як разгортваюцца дрэвы на плане прыроды. Менавіта таму яго нельга спасцігнуць – зразумець па-за вершам, бо ягоная сутнасць не ў сярэдзіне слоўнай абалонкі (згадаем класічнае параўнанне з арэхам), а ва ўсім унутраным і знешнім, у тым ліку і ў самой абалонцы, хаця па сваёй прыродзе верш імкнецца выйсці за ўласныя межы, як страла *вылятае за межы лука і вяршыня яе прызначэння – палёт.*

Самае дэканструктыўнае для паэзіі – гэта ператварэнне інтуітыўнага працэса вершавання ў нешта падобнае да складання дома з загадзя падрыхтаваных традыцыйных кампанентаў: у гэтым выпадку роля аўтара нізводзіцца да механічнай кангламерацыі, а майстэрства перамагае творча-імпульсіўны пачатак – вось чаму ў трыумфе пераможцы на хвіліну крыюцца выток і будучай паразы. І адзінай панацэяй ад падобнай перспектывы з'яўляецца выключная незавершанасць усіх працэсаў. А паэт заўсёды павінен знаходзіцца ў стане незавершанасці: толькі тады ён адначасова стварае не толькі вершы, але і творыцца сам.

Разам з тым, новае ў паэзіі патрабуе і новых крытэрыяў, новага ўспрымання і прынцыпова новых прынцыпаў творчасці. Геаметрычны рост колькасці вершаў зусім не надае людству новага бачання, наадварот, рост колькасці паэтаў адбываецца ў асноўным з-за скарачэння патэнцыйных чытачоў, а таму ў перспектыве лік і першых, і другіх можа зраўняцца:

Калі да паўнаты адной з’явы, адной сістэмы дадаецца яшчэ нешта, яно, гэтае «звыш», не ўзбагачае яе, а збядняе, парушае, пераарганізоўвае ў непаўнату. [66]

Для ўзмацнення метафорыкі вобразнасці А. Разанаў выкарыстоўвае рэальную нагляднасць:

Калі ў агародзе якую-небудзь расліну гоніць
у рост дзеля самой сябе, дзеля самога росту,
«дзічэе», – кажуць пра гэта.
У творчых асяродках, можа, больш чым дзе
існуе пагроза падобнага «дзічэння», росту ў сцяб-
ло, у цыбакі, у бульбоўнік, бо творчы рост – гэта
не рост асабовасці, а рост з-асабовасці. [67]

Мноства – пачварны супернік паэта, бо менавіта ў мностве ўзораў ён перастае быць абавязковым, яго перастаюць чуць. Добрыя вершы пры жаданні можна знайсці ў кожнага, аднак яны павінны быць выключнымі, адзінымі. Поспех вымяраецца не колькасцю твораў, а іхняй нялічнасцю, што азначае выключнасць, не мноствам – а дастатковасцю. Згадаем крыху іранічнае, але істотнае: Сапфо сталася выбітной паэткай усіх часоў і народаў не ў апошнюю чаргу тым, што яе спадчына складаецца толькі з некалькіх радкоў. А. Разанаў прынцыповы вораг класічнага пастулата *Ни дня без строчки*, адмаўляючы традыцыйнае: радок – да радка, раздзел да раздзела. Літаратар, калі яму не пішацца, не павінен сачыняць, даказваючы самому сабе ці яшчэ некаму сваю здольнасць тварыць, бо чым з большым імпэтам імкнецца гэта сцвердзіць, тым горшы вынік. Сітуацыі і стан, у якіх не пішацца, не меней натуральныя і неабходныя для пісьменніка, чым супрацьлеглыя, асвенчаныя экстазам натхнення, бо менавіта ў іх схаваны зародкі будучых знаходак і яшчэ нязздзейсненых радкоў. Тым болей, што веды – усё ж такі ежа, няхай і разумовая, а таму і празмернасці шкодны, вось чаму неабходна пасціцца і ад іх. Менавіта таму крызіс – заканамерная творчая сітуацыя, якая дазваляе пазбавіцца ад таго, ад чаго сам вызваліцца не здольны – ад здабытага, назапашанага, знойдзенага.

[66] Разанаў А. Сума немагчымасцяў. С. 4.
[67] Тамсама, с. 6.

Асаблівую шкоду прыносіць з'яўленне пасрэдных твораў, шэрых кніг у крытычныя перыяды, калі яны пачынаюць успрымацца не проста дзеяй, абыякавай і нацыянальнай культуры, але нават варожай апошняй, бо гэта антыкультурны акт. Гэта надзвычай актуальна ў беларускай сітуацыі, бо нацыянальная культура і развіваецца, па сутнасці, у крытычна-неспрыяльных умовах, а таму тое, што магчыма для іншых, для нас аб'ектыўна, адназначна з'яўляецца стратай, калі не болей. Шкада, што гэтая простая ісціна неспасцігальныя для сотняў графаманаў, якія сваімі опусамі і опускуламі зніжаюць агульны ўзровень роднага мастацкага слова. У гэтым працэсе, на вялікі жаль, падчас удзельнічаюць і здольныя пісьменнікі, і нават мэтры, што страцілі здольнасць суадносіць уласныя дасягненні з агульнай запатрабаванасцю нацыянальнай культуры на дадзеным этапе.

У цэлым, класічная паэзія саступае новым формам, падобна таму, як класічны жывапіс змяніўся пад уплывам мадэрнізму і абстракцыянізму. Прычым яны змяніліся структурна, якасна, анталагічна: *не паэзія – не хлеб надзённы, але – наддзённы.* Алесь Разанаў, выдатны паэт сучаснасці, сцвярджае, што да яе нельга прывыкнуць: калі прывыкнеш – перастанеш разумець:

Паэзія трацiцца, калі творыцца па аналогіі,/ па традыцыі, па майстэрстве – з матэрыі вядо/май, і адраджаецца, калі – з невядомай; па ад/крыцці, па невыказанасці, па немагчымасці. [68] Граф дэ Лотрэамон яшчэ ў XIX ст. сцвярджаў: *идеал поэзии изменится. Трагедии, поэмы, элегии не будут больше занимать первых мест. На первом месте окажется холодность, максимы.*

На пачатку ж XX стагоддзя чэшскі пісьменнік, мастак і крытык К. Тэйге сцвярджаў, што новая літаратура – гэта спантанасць пачуццяў і насалода артыстызму, гульня прыўкрасных словаў, жангляванне вобразамі, бо не філосафы і настаўнікі ствараюць сапраўдную паэзію, а клоўны, танцоркі, акрабаты, баксёр, альпініст і нават дасведчаны кухар! Новае мастацтва – гэта тыдзень, кожны дзень якога адгукаецца адметным колерам, асвятленнем, водарамі: *Произведение, которое не делает тебя счастливым, не развлекает, мертво, даже если его создал Гомер.*

Алесь Разанаў згадвае мастака Іва Клейна, які, стоячы на мосціку, выціскае фарбу з цюбіка ў рачную плынь: на імгненне ў вадзе ўзнікаюць і знікаюць назаўсёды толькі яму аднаму бачныя ўзоры. Калі вынікам векавых пошукаў сусветнага жывапісу стаў

---

[68] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 23.

чорны квадрат Малевіча, то сімвалам падобных спроб у паэзіі становіцца пакінуты дзэнаўскім філосафам чысты белы простакутны ліст як сведчанне шматгадовых разважанняў над сутнасцю жыцця:

Пішам творы на белым полі сэнсу. Усё, што
не адпавядае яму, што не арганічнае яму, як пры
трансплантацыі, раней ці пазней адрынаецца. [69]

Ці не ў апошнім сваім вершы заўчасна памерлы Анатоль Сыс сцвярджаў: *Шрыфтам Брайля на калядным снезе / Птушкі вершы пішуць*; а сваю творчасць параўноўваў з вышываннем старажытных рунаў, горда заяўляючы, што сам яшчэ, нібыта старажытны прарок, памятае *пісьмяны дрэў.* Шкада, што для астатніх людзей працэс іх чытання, спасціжэння, разгадкі абмежаваны класічным табу: graecum est non legatur (гэта па-грэцку не чытаецца). Ды і герой А. Разанава, гледзячы на пакрытыя мохам камяні з незразумелымі літарамі, з сумам і горыччу канстатуе факт: на зямлі няма людзей, здольных іх прачытаць. Піраміда такім чынам становіцца двойчы незразумелай, бо неспазнаны яе пісьмёны, як і неспасцігальны адрасат. Ці не ў такім жа стане ўсе сучасныя паэты, бо яны ў выключнейшай ступені залежаць ад бягучага стану і перспектыў быцця канкрэтнай мовы. Менавіта таму ўсё гэта разам патрабуе кардынальных зменаў унутранай сутнасці паэзіі.

Найперш Алесь Разанаў адвяргае *лінейны верш,* у якім радок дапаўняе наступны радок, страфа – страфу, бо яны выцякаюць з папярэдніх і развіваюць іх, наступнае вынікае з папярэдняга, а папярэдняе працягваецца ў наступным. Ён лічыць, што гэта далёка не самая дасканалая арганізацыя верша. І ў гэтым мае рацыю. Калі б па такім прынцыпе – *лінейным* – ствараліся б сучасныя пакаленні кампутараў, іх ячэйкі займалі б цэлыя кварталы гарадоў. Наш сучаснік прыхільнік болей прагрэсіўнага – *цэнтральнага* – пісьма, гэта наступны крок у пазнанні свету, з якім у найвялікшай ступені звязана змястоўнасць і ёмістасць тэксту. У гэтым выпадку ўступаюць у дыялог і ўзаемадзеянне паміж сабою не толькі суседнія радкі і сінтагмы, але і далёкія: *гусцеюць валокны сувязяў і асацыяцый, а сам верш становіцца асяродкам, дзе час мінулы, цяперашні і будучы існуе нераз'яднана і дзе "рэкі могуць цячы наўпроць"* [70]. Нелінейны верш А. Разанава – гэта кампутар сучаснай паэзіі, які дазваляе чытачу

---

[69] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 11.
[70] Тамсама, с. 34.

станавіцца рэальным суаўтарам паэта, яму прапаноўваюцца мажлівасці замкнуць тэкст сабою, стаць тым, кім ён і павінен быць – цэнтрам твора.

Разам з тым, ягоную паэзію ніяк нельга ўспрымаць як ілюстрацыю філасофскіх ідэяў або рупарам ідэйна-маральных ці, барані Божа, палітычных поглядаў. Нельга самога паэта лічыць толькі паэтам думкі, выключным інтэлектуалам, прафесарам ад паэзіі ў заходнееўрапейскім успрыманні, своеасаблівым Талстым у паэзіі, бо вялікага графа некаторыя даследчыкі да гэтага часу лічаць не пісьменнікам, а філосафам, які для рэалізацыі сваіх ідэй выбраў найбольш папулярную і жыццядайную форму рамана. А. Разанаў застаецца паэтам (у класічным разуменні слова) і ў сваіх наватарскіх творах пералому тысячагоддзяў. Нават у самых *інтэлектуальных* вершах, дзе, здавалася б, зусім няма месца для *изящных* упрыгожванняў класічнай паэзіі. Той, хто мае вушы – пачуе, а той, хто мае вочы – ды ўбачыць вялікую паэзію ў згаданых радках:

Крышыцца пад нагамі зашэрхлы
снег.
Цямнеюць ямы з вадою.
Сакавіцкая ноч: хаты, і вокны, і
вуліцы, ды – без нікога.
Бязлюддзе ў маёй душы, бязлюд-
дзе – у свеце. [71]

Паэзія, як у чарговы раз сцвярджае паэт услед за сваімі папярэднікамі, – гэта стан душы. Аднак душы новай, здольнай змяніцца раптоўна і назаўсёды. І яе веліч якраз у гэтай гатоўнасці да зменаў і, самае галоўнае, здольнасці стаць іншай, адгукацца на анталагічныя знакі быцця:

Такое маўчанне ў снезе,
такая далеч,
такая бель –
што замірае душа: не ўмее яна яшчэ
быць такой. [72]

[71] Разанаў А. Лясная дарога, с. 23.
[72] Тамсама, с. 68.

Гэта пошукі чалавекам сябе самога, сваёй унутранай экзістэнцыі, вечнага пачатку, што сумуе і пакутуе ў зямной юдолі. У сярэднявеччы гэты працэс лічыўся пачаткам пошукаў Бога:

Сінелі ўдалечыні горы, урачыста высіліся лясы, і ззяла на небе не сонца, а само неба, нібы блакітная лінза, свяцілася мяккай, лагоднай, прыязнаю светлынёй. [73]

Самыя яркія з'явы прыроды могуць разбудзіць душу, прымусіць яе шукаць адвечны ідэал, згадаць пра роўнавялікасць боскага і зямнога пачаткаў у чалавека:

За даляглядам грымоты.
Дрэвы ўслухоўваюцца ў трывогу.
Неба вялікае і нямое.
Пахне зямлёй.
Ніхто не пэўны ў сваім жыцці, ніхто не ведае, што з кім будзе. [74]

Дадзеныя пейзажныя замалёўкі маюць вартасць самі па сабе, аднак не ў гэтым іх значымасць, бо ў тэкстах існуе пазатэкст, у тэмах – пазатэмы; нішто не змяшчаецца ў сабе, але – у вылучэнні. Алесь Разанаў заўсёды сцвярджае, што ключы ад дома ляжаць не ў самім доме, як і вядро, якім дастаюць ваду, ставіцца ля калодзежа, а акупунктурныя кропкі рассеяны па ўсім целе. Без існавання падобных кропак, якія аб'ядноўваюць у сабе і пейзажы, і самыя яскравыя з'явы прыроды, усе тэксты і тэмы – з'явы перыферыйныя.

Згодна Алесю Разанаву – тэарэтыку мастацтва, апошняе не мае свайго абсягу, які разліты па ўсёй навакольнай рэчаіснасці. Менавіта таму вобразы і тэмы акаляюць мастака, нібы вірусы, але каб іх знайсці, ён павінен стаць безабаронным і ўспрымальным, а яшчэ лепш – захварэць. Падобную хваробу згадваў і паэт чыстай красы і музыкі К. Бальмонт у вершы *Раненый:*

Я насмерть поражен своим сознаньем,
Я ранен в сердце разумом моим.

---

[73] Тамсама, с. 108.
[74] Разанаў А. Лясная дарога, с. 112.

Я неразрывен с этим мирозданьем,
Я создал мир со всем его страданьем.
Струя огонь, я гибну сам, как дым.

И понимаю всю обманность чувства,
Игру теней, рожденных в мире мной.
Я, как поэт, постигнувший искусство,
Не восхищен своею глубиной.

Я сознаю, что грех, и тьма во взоре,
И топь болот, и синий небосклон –
Есть только мысль, есть призрачное море,
Я чувствую, что эта жизнь есть сон.

Но, видя в жизни знак безбрежной воли,
Создатель, я созданьем не любим.
И, весь дрожа от нестерпимой боли,
Живя у самого себя в неволе,
Я ранен насмерть разумом моим. [75]

Як сляпы памятае пра тое, што цяпер для яго не існуе, - пра сусвет вобразаў, глухі – пра сусвет гукаў, так і мастацтва памятае пра іншую рэчаіснасць, недаступную будзённай свядомасці. Менавіта таму паэзія для А. Разанава – гэта найперш сустрэча з невядомым: як толькі невядомае мяняецца вядомым, яно непазбежна ператвараецца ў імітацыю.

Працэс паэтычнага спасціжэння рэчаіснасці амбівалентны: не толькі паэт перастварае сусвет, але і апошні падвяргае яго зменам, падладжваючы пад сябе. З цягам часу тое, пра што пішаш, становіцца тым, як пішаш, а тое, на што глядзіш, становіцца тым, як глядзіш. Разам з тым пісьменнік жыве ў рэальным свеце: таму даволі часта думка ідзе ўслед за жыццём, а жыццё – следам за думкай, аднак гэта не рух па коле, гэта рух усім колам – у новую якасць, у новае вымярэнне.

Жыццёвыя вартасці існуюць і жыццядзейнічаюць на пэўнай адлегласці ад чалавека і адкрываюцца толькі звычайнаму зроку. Калі ж мы паспрабуем іх наблізіць, то страцім зусім: ні каханую, ні маці ў мікраскоп не ўбачыш. Шапенгауэр наогул ганарыўся сваёй здольнасцю аглядваць свет *с другого конца телескопа: Я нахожу, что*

[75] Бальмонт К. Д. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1990, с. 64.

панорама, открывающаяся с большой высоты, чрезвычайно способствует расширению внутреннего горизонта... все малое и незначительное исчезает из виду, а только важное сохраняет очертание. Згаданы *інструмент,* як і методыка яго выкарыстання, асабліва арганічны спецыфіцы таленту беларускага паэта, які таксама валодае касмічным бачаннем, што дазваляе яму ўспрымаць сусвет у глабальных адносінах – не толькі у матэрыяльным і ідэйным, але і ў часавым аспекце. Прынцып Спінозы *sub species aeteritatis* дазваляе яму даследаваць увесь свет з пункту гледжання вечнасці. А спазнаваць яго неабходна як мага далей аддаляючыся ад аб'екта даследавання.

Беларускі паэт, развіваючы гэты тэзіс, нават прапануе сваё прачытанне няўдалай спробы д'ябла спакусіць Сына Чалавечага. Усемагутны вораг роду чалавечага не ўлічыў аднаго – *эфекту гары,* які ў выніку і спрацаваў супроць шатана:

> *З гары Мтацмінда глядзеў на горад: «лялечныя» будынкі, аўтамабілі, людзі... Сюды не даляятала ні шуму, ні гаманы, і той свет унізе здаваўся самаізаляваным светам са сваёй – таксама самаізаляванай – шкалой жыццёвых вартасцяў, якія не маюць ніякага дачынення да «чалавека на гары».* [76]

Пра гэта ж А. Разанаў гаворыць і ў бліскучым мінідаследаванні *"Што я мужык, усе тут знаюць",* прысвечаны аналізу першага друкаванага верша Янкі Купалы, хрэстаматыйнага твора, які практычна кожны беларус ведае на памяць. Аднак менавіта школьнае, не, шкалярскае веданне аказваецца, па сутнасці, толькі верхняй часткай з'явы, ягонай гукавой абалонкай, што і становіцца выключнай перашкодай для разумення і спасціжэння. Прымусова завучаны тэкст перастае адрозніваецца ад іншых, ён падыходзіць да нас вельмі блізка, знішчаючы саму мажлівасць бачыць яго і разумець. Нават каб убачыць сваё цела, мы павінны неяк адпрэчыць яго ад сябе з дапамогай тэхнікі ці звычайных люстраў. Кожны тэкст мае ўнутраную, абумоўленую ягонай структурай і сутнасцю дыстанцыю, што дазваляе яму заставацца самім сабою: і не чужым, і не сваім. Гэтая сфера паміж імі і становіцца вызначальнай, бо менавіта тут здзяйсняюцца сэнсы. Творчасць Алеся Разанава і абумоўлена ў

[76] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 5.

першую чаргу памкненнем знайсці згоду з вершам і спробамі выявіць усе сутныя ў ім сэнсы, пра што і гавораць ягоныя герменеўтычныя зацемкі.

Alter ego аўтара, ягоны лірычны герой выступае ў самых разнастайных іпастасях, бо само "Я" паэта не менш разнастайна, што прыводзіць да высновы, згадвае А. Разанаў, рана загінуўшага паэта А. Сербантовіча – *мяне няма.*

Сутнасць *верша* не ядро арэха, а ўвесь арэх, у чым бачыцца яўная палеміка з класічным успрыняццем Ф. Скарыны зместу і формы. У адрозненне ад вялікага гуманіста, А. Разанаў гэтыя складнікі твора не сепаруе, яны непадзельныя. Гэта ж адносіцца і да адлюстравання асобы творцы ў самім творы, якія ўзаемадзейнічаюць зусім па-іншаму, ствараючы самыя непаўторныя варыянты.

У дадзеным выпадку, як і заўсёды ў беларускай традыцыі, паэзія наперадзе філасофіі. Невыпадкова хутка таленавіты В. Акудовіч разаўе гэты тэзіс да анталагічнай дактрыны быцця беларуса.

Змест і форма ў вершы не супадаюць, а ўзаемадзейнічаюць. Яго мадэль уяўляе не славутую *шклянку з вадою*, а, хутчэй, мадэль Рэха з мноствам формаў і мноствам зместаў, дзе тое, што было зместам для папярэдняй формы, само становіцца формай для будучага зместу.

Паэта няма загадзя, гэта не званне, ён не існуе да вырочнага часу. Ён творыць, але і сам ствараецца, завяршаецца ў працэсе творчасці, ён плануе, але і сам павінен быць *запланаваны,* павінен быць натхнёным, каб гаварыць тое, што знаходзіцца яшчэ ў няведанні і прадслове (душа яшчэ не ўмее быць такой). Менавіта таму ў творчасці веды і ўменіі *пераўзыходзяцца,* што дазваляе панаваць нечаму больш высокаму. Гэты лішак жыватворны: ён вызваляе паэзію ад рамяства. Ад паэта чакаюць не новых вершаў, а новага слова. Вершаў многа, але не хапае Слова. У творы павінна быць вастрыё, без якога ён замкнуты, неспасціжымы, непатрэбны:

> *Лірычныя, публіцыстычныя ці метафарычныя, ямбічныя ці харэатычныя, фальклрычныя ці урбаністычныя вершы… – яны, здавалася б, валодаюць усімі атрыбутамі паэзіі, аднак характар і сутнасць паэзіі вызначаюцца не гэтай, даволі вонкавай, атрыбутыкай, а нечым фундаментальнейшым, а менавіта канцэпцыяй і вобразам ч а л а в е к а, які, атаясамліваючыся з асобаю творцы, так ці інакш прысутнічае і аб'яў-*

ляе аб сабе ў творы і здзяйсняе над творцам свой патаемны суд. [77]

Мастацтва, творчасць – усемагутныя: яны – наш страчаны зрок, яны – наш страчаны слых, і яны – абяцанне, што мы некалі ўсё роўна станем здольнымі чуць і бачыць. Бо і К. Бальмонт – натура ў вышэйшай ступені артыстычная, уражлівая, якая нічога не бачыла ў гэтым свеце, акрамя сваёй душы, нават праз яе адчула, убачыла існаванне чалавека менавіта ў гэтае імгненне менавіта на гэтым фоне прыроды. А. Разанаў лічыць, што чалавек – гэта істота, якая вядзе гаворку з сэнсам, *сэнсаісная,* для яго і сам чалавек – тайна, загадка: *што там, у нас саміх, у глыбінях нашай свядомасці: якія містэрыі адбываюцца, якія рэкі цякуць, якія віры вíруюць?* Якраз для спазнання гэтай таямніцы і звяртаецца беларускі паэт да элементаў навуковага эксперыменту, лабараторных даследаванняў, дасягненняў тэхнікі. Гэта не само пазнанне, а толькі прыстасаванне, як магніт, кампутар. Паэт не адказвае на пытанні жыцця, ён сам пытае, але ў адрозненне ад іншых задае пытанне так, каб яно мела рэха. Тым самым А. Разанаў здзейсніў тое, аб чым марыў і да чаго так імкнуўся В. Хлебнікаў, - арганічна спалучыў антаганістычныя сферы: навукова-эксперыментальную і непасрэдна творчую:

Кірунак і асаблівасць паэзіі: выказаць словамі тое, што проста так, па-за паэзіяй, выказаць немагчыма, – невыказнае.

Паэзія пачынаецца з немагчымасці казаць. Там, дзе змаўкае і адчувае сваё паражэнне асоба, адраджаецца паэт. [78]

Такім чынам, не маючы ў сваім арсенале спецыяльных літаратуразнаўчых работ або філасофскіх трактатаў, А. Разанаў здолеў дасягнуць значна большага: у сваіх *зномах* ён паказаў трагедыю ўспрыняцця класічных традыцый, форм, філасофіі мастацтва ў сучасных умовах, а таксама практычна абазначыў шляхі выхаду з крызісу, у якім аказалася еўрапейская паэзія.

Некаторыя аматары творчасці А. Разанава, разгледзеўшы ў ягоных філасафемах, нататках 70-х гадоў велізарны творчы патэнцыял, настойліва раілі развіваць іх у літаратурна-філасофскіх артыкулах і эсэ, што і робіць большасць крытыкаў і даследчыкаў. А.

---

[77] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 45.
[78] Тамсама, с. 61.

Разанаў, пакінуўшы некалькі бліскучых узораў філасофска-паэтычных эсэ (амаль усе мы згадаем ніжэй), абраў адваротны працэс: суціскае цэлы артыкул у адзін абзац, думку, якая павінна была рассеяцца па гэтым артыкуле, прымушае сціснуцца да велічыні афарызму. І на гэтым шляху паэта чакаў новы поспех: атрымалася новая квінтэсенцыя. Пад выключнейшым ціскам у мільёны атмасфераў элементы вугляроду ператвараюцца ў маленькі зіхоткі дыямент, які набывае абсалютна новыя рысы, часцей за ўсё супрацьлеглыя зыходным.

У зборніку “Шлях-360” добра відаць напрамак пошукаў А. Разанава: паэма, верш, злёса, квантэма… На гэтым шляху (у пераносным сэнсе, абстрагуемая ад няўмыснай таўталогіі з загалоўкам) слова паэта набывае выключную важнасць, гнуткасць і ўзбагачаецца філасафічнасцю і жыццёвай мудрасцю. Вось чаму і з’яўляюцца выслоўі, якія варта назваць разанаўскімі *афарызмамі.* Свядома сам паэт іх пакуль што не вылучае, але многія з іх так і просяцца пад гэтае вызначэнне. Вылучым некаторыя з іх:

Афарызмы

- Кожны народ мае хаця б адзін геніяльны твор, і гэты твор – мова.
- У сферы сутнасці быць і ведаць – адно і тое ж.
- Верш значны не гукам, які чуваць, пакуль верш чытаецца, а сваім рэхам, якое ён утварае, калі адгучыць.
- Традыцыя – не толькі дыялог таго, што ёсць, і таго, што было, але і таго, што будзе.
- Ісціна каранёў па-за імі, над імі – у кветцы.
- Ісціна нагадвае яшчарку: яна хаваецца ад даследчыка, пакідаючы яму свае аўтографы – хвасты.
- Не, паэзія не хлеб надзённы, але – наддзённы.
- Паэзія пачынаецца на ўзроўні гіпотэзы: паэты заўсёды дарэшты недаказаныя, недаказальныя.
- Сутнасць верша не “ядро арэха”, а ўвесь арэх.
- Мастацтва тэлепатычнае, але гэтая тэлепатыя адбываецца дзякуючы пасрэдніку – твору.
- Мастацтва дыялагічнае. Яно гаворыць, і яно адгукаецца. Яно Голас, і яно Рэха.
- Разумнае абмежавана, адкрыццё неразумнае.

- Мова напаўняе словы, як позірк – зрэнку: напаўняе сабой.
- У кожным слове жыве дух усёй мовы.
- Мастацтва – ма(г)стацтва.
- Прастата, якая не прайшла стадыі складанасці, – прымітыў.
- Смерць – нонсэнс, але жыццё раіцца з ёю.
- Там, дзе змаўкае і адчувае сваё паражэнне асоба, адраджаецца паэт.
- Паэт не адказвае на пытанні жыцця. Ён сам пытаецца, але, у адрозненне ад іншых, пытаецца так, каб яго пытанні мелі рэха.
- Калі чалавек змагаецца, ён змагаецца і супраць сябе.
- Усе знаходзяцца на аднолькавай адлегласці ад Бога, але на рознай да Бога.
- Чалавек – "часавек": ён пераводзіць час са статусу будучыні ў статус мінулага.
- Творца не мае біяграфіі. Біяграфію мае аўтар.
- Самасвядомасць не тое, што я ўсвядомляю сябе сабой, а тое, што ўсведамляе мяне мной.
- Рэчы – спадчына, што перадаецца ад чалавека да чалавека, і адначасова спадкаёмцы, што наследуюць людзей.
- Вада і агонь, якія пярэчаць адно аднаму, мірацца на чалавеку: і вада ачышчае яго, і агонь таксама.
- Калі палітыка – мастацтва магчымага, то само мастацтва – мастацтва немагчымага.
- Паэзія – здзейсненая мова.
- Добра не там, дзе нас няма, а там, дзе мы ёсць.
- Чалавек – вечны пярэдадзень таго, якім ён становіцца.
- Апошняга чалавека няма, ён заўсёды перадапошні.
- Гібеллю багоў суправаджаецца, якой бы яна ні была, эвалюцыя чалавецтва.
- Добра пісаць па-свойму – на мове, якую ведаеш ты і якая, галоўнае, ведае цябе.
- Паэзія – прыкладная тэалогія: яна не вядзе гаворкі пра Бога, але ён выяўляецца ў ёй.

- Ва ўсякім натхнёным слове, няхай яно і не пра Бога, – Бог.
- Свой гукавы твар мае і народ – мову.
- Мы багатыя тым, што аддалі, і бедныя тым, што займелі?!
- Паэт мысліць тым, што вымаўляецца; філосаф вымаўляецца тым, што мысліць.
- Чалавек жыве знікаючы і ўзнікаючы, і шлях яго перарывісты.
- Паводле хрысціянскай тэалогіі Бог трыадзіны, і якраз праз іпастась Бога-Сына ў гэтую мадэль уваходзіць, ці, прынамсі, здольны ўвайсці, здзейсняючы свой шлях, чалавек.
- Сціраюцца крылы, але разам з імі сціраецца і неба.
- Сорам – розум, што памятае боскую праўду.
- Хто ведае мову, уводзіць слова ў свет, хто ведае слова, выводзіць свет з мовы.
- Каго некалі ўкрыўдзіў, той на ўсю наступнасць застаецца настаўнікам.
- Разумець – бачыць вачыма розуму.
- Твор як магічны крышталь: істотна не тое, як ён выглядае, а што відаць у ім і дзякуючы яму.
- Калі слова – Бог, то мова – народ.
- Час – адлегласць між чалавекам і Богам.
- Калі расчароўваешся ў некім, то пэўным чынам расчароўваешся і ў сабе.
- Чалавеку ўсё дазволена не таму, што Бога няма (Дастаеўскі), а якраз таму, што Бог ёсць.
- У мастацтва і ў палітыкі адна зямля, але рознае неба.
- Праўдзе вучаць не памылкі, а сама праўда.
- Космас жывы, і ён зацікаўлены ў беларускай мове.
- Каб ведаць, куды ісці, трэба ведаць, дзе ты ёсць.
- Паэзія – асаблівая веда. Мастацтва – асаблівая памяць.
- Нас не займае правільнае, мы ходзім глядзець на крывую вежу.
- Калі я думаю пра людзей, мне прыходзяць на памяць словы, якія нібы не тлумачаць нічога: спрадвечны пыл.
- Крывое не зробіцца простым, а скрывіцца яшчэ раз.

- Адно беззаконне народзіць другое – яшчэ бессаромнейшае – беззаконне.
- Мы ёсць, каб не быць.
- Мама – уберагала, маму – не ўберагу.
- Мамы не быць не можа.

Зномы беларускага паэта – гэта зусім не толькі развагі пра мастацтва і паэзію. Гэта філасофскія тэзісы аб сусвеце і ягоных асноўных увасабленнях, анталагічных кантынуумах. Новую рэалізацыю набывае адвечная катэгорыя часу і прасторы, і месца чалавека сярод іх.

Час у разанаўскім свеце выключны, яго нельга змераць рэальнымі гадзіннікамі, узважыць, падзяліць без ягонай згоды. Ва ўспрыманні сусвету А. Разанава спалучыліся выключна навуковы і глыбока паэтычныя спосабы пазнання, якія плённа ўзаемадзейнічаюць паміж сабой, узаемадапаўняючы і ўзаемаўзбагачаючы адзін аднаго.

Толькі паэт можа даць такое вызначэнне адной з асноўных катэгорый быцця: “Час – адлегласць між чалавекам і Богам” [79]. Толькі паэтычны Ліней мог зрабіць такую класіфікацыю: “Чалавек – немагчымая істота, больш немагчымая, чым наг, чым кентаўр, чым сфінкс. У ім змяшчаюцца транскрыпты ўсіх істот і нават той над-істоты, якой ён яшчэ не стаў” [80].

Менавіта таму, нягледзячы на іх выразнае падабенства з філасофскімі развагамі (філасафемы) і эсэістычнымі замалёўкамі (нататкі), *зномы,* у якіх больш ад філасофіі і літаратуразнаўства, найперш варта аднесці да разраду ПАЭЗІЯ.

[79] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 101.
[80] Тамсама, с. 100.

3. НЕ СЁННЯ НАПІСАНАЕ ЧЫТАЮ СЁННЯ: УЗНОЎЛЕНЫ БЕЛАРУСКІ КНІЖНЫ ЭПАС.

З усіх праблемаў, з якімі мае дачыненне ў сваёй творчасці Алесь Разанаў, бадай што самай актуальнай з'яўляецца праблема традыцый і наватарства. Сам паэт успрымае яе выключна дыялектычна, бо бачыць эвалюцыю не лінейнай, а дыскрэтнай, нават парадаксальнай. Так, ён сцвярджае: каб стаць дастаткова традыцыйным, неабходна быць дастаткова творчым, а сама традыцыя наследуе супрацьстаючы і супрацьдзейнічаючы. Інакш яна апусціцца да звычайнага прымітыўнага пераймання і, у лепшым выпадку, толькі паўторыць знойдзенае і здабытае. Шматаблічнасць і ўнутраную супярэчнасць спадчыны, якая праяўляецца і знешне, ён увасабляе ў адным з версэтаў:

Калі яна цяжар – тады яна крылы,
калі яна вярэдзіць – тады яна гоіць,
калі яна знясільвае – тады дае сілу…
– Аднак з гэтаю ношкаю ты не здолееш уступіць на неба, – перасцерагае мяне першы анёл.
– А без яе зноў упадзеш у мінулае, – перасцерагае другі. [81]

Спадчына для нас, у чарговы раз падкрэслівае А. Разанаў, усё яшчэ мерапрыемства, падчас нават фактар культурнага жыцця, праява свядомасці, музейны артэфакт. Каб яна сталася рэальнасцю, ёй неабходна знаходзіцца не толькі *ў мінулым часе*, але і *ў сучаснай рэальнасці* свайго гістарычнага часу, і быць пастаянна гатовай для ўзаемадзеяння з наступнымі пакаленнямі. Дадзены працэс наш сучаснік параўноўвае з палімпсестам, што не ў апошнюю чаргу звязана з вядомым аднайменным вершам У. Жылкі: *Спадчына – для нас усё яшчэ мерапрыемства. Для таго каб яна стала рэальным, а не ўмоўным фактарам культурнага жыцця і фактарам свядомасці, яна мусіць знаходзіцца не толькі там, але і тут, не толькі ў гарызантальным пласце сваёй гістарычнай эпохі, але і ў вертыкалі пастаяннага дыялогу з наступнасцю*[82]. Гэты дыялог шматстайны і

[81] Разанаў А. Лясная дарога. Мн., 2005, с. 9.
[82] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 7.

шматаспектны, але мы акцэнтуем увагу на тым, дзе найперш гаворка ідзе пра старабеларускае прыгожае пісьменства.

Вытокі цікавасці паэта А. Разанава да гісторыі роднай літаратуры тлумачыцца тым, што ён, дакрануўшыся да залежаў мінулага, узрушыўся супярэчлівым адкрыццём: мы адначасова надзвычай бедныя і, як гэта ні парадаксальна гучыць, багатыя. Бедныя таму, што забыліся пра залатаносныя пласты айчыннай культуры, пакінулі іх толькі даследчыкам старадаўняй літаратуры, якія не могуць падзяліцца радасцю знойдзенага з шырокім колам грамадскасці, актывізаваць спадчыну, вярнуць яе ў сучаснасць, зрабіць карыснай і плённай. Мы надзвычай неабачлівыя, калі забываем пра такія скарбы, пакідаем іх толькі як сведчанне гісторыі пэўнай духоўнай ці рэлігійнай барацьбы, палемікі, уводзінаў у аснову адпаведнай канфесіі. Калі б мы вылучылі паэзію з гэтых часавых напластаванняў, то ў ёй убачылі б, якая багатая наша літаратура на розных гістарычных этапах, знайшлі б грунтоўнейшыя доказы таго, што развіццё нашай культуры не перарывалася ні на імгненне. Пацверджанне таму: у “Малой падарожнай кніжцы” Ф. Скарыны зусім нядаўна даследчыкі знайшлі тры малітвы Кірылы Тураўскага.

Скарб класічны сышоў ад беларусаў не таму, што ён быў закляты (згадаем папулярны нацыянальны фальклорны матыў) і нейкім тэстаментам быццам так было прадвызначана. Здарылася так, што ў працэсе эвалюцыі змянілася сама мова і многія з тых запаветных словаў, што выклікаюць цуд адкрыцця, загучалі па-іншаму. Патрэбен быў новы чараўнік, што разгадае пісьмёны, а, значыць, і тайну, *сокрытую в нихъ*, і верне законным нашчадкам. Толькі ў такім выпадку адбудзецца дыялог, у якім ужо прысутнічае адзін пачатак – створанае ў мінулым. Цяпер патрэбна яго актывізаваць у сучаснасць, натуральна адрадзіць у цяперашняе, уключыць гэтыя палюсы, паміж якімі і здзейсніцца рэакцыя.

У адным са *зномаў* А. Разанаў у чарговы раз наракае на тое, што спадчына існуе да гэтага часу сама па сабе, яна зусім не асветленая нашай супольнай увагай і разуменнем. І хаця збольшага некаторыя яшчэ ведаюць, дзе і што захоўваецца, але гэтага мала для таго, каб спадчына сталася чыннікам нацыянальнай свядомасці. Перачытваючы ў чарговы раз Ф. Багушэвіча, наш сучаснік знаходзіць у класіка нечаканыя *глыбы і слаі (М. Багдановіч),* якія дагэтуль засталіся неспасцігнутымі, таму і спрабуе змадэляваць сітуацыю: што ж адбылося б, калі б усе, хто ўмее чытаць і думаць па-беларуску, пакінулі б хоць самыя маленькія ўражанні ад літаратуры мінулых стагоддзяў? Якой жа багатай, на зайздрасць суседзяў, стала б яна.

А вось такой, як у нас зараз непрачытанай і неспасцігнутай, не ўключанай у сучасны літаратурны працэс, яна можа толькі страчвацца, губляцца і, нарэшце, зусім змоўкнуць. “Спадчына не ў мінулым, а з мінулага: яна – вектар, які паказвае дарогу, яна – аблічча ўчалавечанага часу”[83], - зазначае ўскрыўджаны паэт.

Спадчына, паводле ўспрыняцця А. Разанава, мае ўстойлівыя каардынаты, што абумоўлена яе выключнай амбівалентнасцю: яна нязменна мінулая і сучасная адначасова. Яе сутнасць, існасць – здабытак гісторыі, у той час як яе спецыфічнасць і непаўторнасць схавана ў чалавечых душах. Ён нават знайшоў глыбокую логіку ў тым, што ў жабрака забіраюць апошняе, у той час як багатаму даецца празмерна. Спадчынай валодае толькі той, хто мае сілу яе засвоіць, а хто не мае адпаведнай моцы, у лепшым выпадку застаецца толькі ахоўнікам. Вартасць спадчыны не ў суме экспанатаў, а ў здольнасці апошніх адгукацца на рэха, якое звяртаецца да сучаснікаў іх жа галасамі. Калі ж рэха не адказвае, спадчына моўкне, бо яна валодае асноўнай якасцю: калі не захоўваецца, то знікае. А ў цэлым:

> *Спадчына адбываецца як суразмова, у*
> *якой тое, што ёсць, самаасэнсоўваецца, ш т о*
> *яно ёсць.*[84]

Нам трэба быць шчырымі найперш перад самімі сабой, а таму, паклаўшы руку на сэрца, скажам, што па сутнасці, з усёй старадаўняй беларускай літаратуры да сучаснага люду паспалітага даносіцца, у лепшым выпадку, слабенькае рэха Кірылы Тураўскага, Ф. Скарыны і, мажліва, Льва Сапегі.

Спадчына беларускага прыгожага пісьменства ўсё ж у выключнай ступені неактывізавана, яна амаль не прысутнічае ў нацыянальнай духоўнай традыцыі. Падобную сітуацыю на гэты раз нельга растлумачыць толькі спецыфікай нацыянальнага культурнага развіцця, бо яна абумоўлена больш складанымі заканамернасцямі. Так, А. Пушкін у 1830 годзе пісаў: *«К сожалению, старинной словесности у нас не существует. За нами темная степь, а на ней возвышается единственный памятник: «Слово о полку Игореве».* Менавіта таму рускі паэт лічыць, што *«словесность наша явилась вдруг в 18 столетии, подобно русскому дворянству, без предков и родословной».* Тлумачыцца гэта яшчэ і тым, што старажытная літа-

---

[83] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 42.
[84] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 72.

ратура ўспрымалася як пачатак новай, як яе *«младенческое состояние»* (Дз. Ліхачоў), чарнавік будучай класікі, той самы палімпсест.

Зыходзячы з такіх пазіцый, старадаўнюю літаратуру пачынаюць успрымаць як першапачатковы этап класічнай нацыянальнай, хаця гэта амаль кардынальна адрозныя мастацкія сістэмы: старадаўняя пісьмовасць і літаратура ў традыцыйным для нас успрыняцці. Яшчэ М. Нікольскі ў 1902 годзе падкрэсліваў, што яны не звязаны *«ни по задачам, ни по содержанию, ни по форме, ни по литературному стилю, ни по своей, так сказать, природе».* Аднак да гэтага часу мы свядома, ці, хутчэй, па інерцыі, забываем, што творы той эпохі маюць свой, адметны лад свядомасці, спосаб мыслення мастака, ягонага ўспрыняцця свету і адлюстравання-ўвасаблення апошняга. Мала таго, царкоўная кніжнасць успрымаецца як проста этап свецкай літаратуры, а таму і аналізуецца па прынцыпах апошняй. Гэта прыводзіць да таго, што мастацкі твор, які пазбаўлены канкрэтных умоў свайго мастацкага быцця, перастае ўспрымацца як мастацкая з’ява.

Алесь Разанаў здзяйсняе своеасаблівы эксперымент, спрабуе зразумець, якія эстэтычныя дасягненні беларусаў з даўніх часоў могуць адгукнуцца ў трэцім тысячагоддзі, і сам становіцца рэтранслятарам, узмацняльнікам, рэзанатарам нацыянальнай класічнай традыцыі. Ён стварыў “Кнігу ўзнаўленняў”[85], якая сталася своеасаблівай жывой вадою для сучаснай нацыянальнай літаратуры, бо ўваскрэсіла для сучаснага карыстання (а не толькі для архіўна-музейных стэлажоў) значныя артэфакты, пра якія нават і не здагадваўся паспаліты чытач, што і падкрэсліваецца ў прадмове:

Адамкнутыя паэтычным ключом, нямелыя творы старажытнай літаратуры нанава ўваходзяць у рэчаіснасць і нанава прамаўляюць тое, што яны казалі ў свой час.

Пры ўсёй сваёй разнастайнасці яны ўзаемададаюцца і, сабраныя ў “Кнігу ўзнаўленняў”, уяўляюць б е л а р у с к і к н і ж н ы э п а с.

Сам аўтар добра ўсведамляе, што ў гісторыі кожны чалавек знаходзіць нешта сваё, тое, што кліча яго, што спадзяецца на водгук: *гісторыя зноў-такі чалавекам успрымаецца і клічацца праз прызму сучаснасці, праз прызму таго, хто ён ёсць цяпер.* [86]

Можа таму ён адмаўляецца ад увасаблення сярэднявечнага класічнага гераічнага эпасу, распрацаванага, багатага, узнёслага,

---

[85] Разанаў А. Кніга ўзнаўленняў. – Мн.: І.П. Логвінаў, 2005. 134 с.
[86] Разанаў А. З апокрыфа ў канон, с. 71.

засяроджваючыся на творах выразна анталагічнага, філасофскага зместу, у якіх паказана ўспрыняцце беларускага Бога, Збавіцеля, свету, раю і пекла, асэнсаванне сутнасці жыцця і смерці.

Сваю прысутнасць у далёкім мінулым аўтар тлумачыць тым, што ў найбольш інтэнсіўныя часы з жыцця нашага грамадства кардынальна мяняецца кантэкст гісторыі, нават сама мера кантэксту гэтай самай гісторыі. У праламленні на сябе ён, у прыватнасці ў інтэрв’ю з Г. Шаблінскай паэтычна сцвярджае, што раптоўна пачаў пачуваць сябе жыхаром Вялікага княства Літоўскага:

“І гэтае адчуванне дапамагае мне ўваходзіць, скажам, у кантэксты іншых народаў як свайму чалавеку. Проста жыхар Беларусі – я не маю ўваходу ў тыя самыя кантэксты. У Еўропе і па-за межамі яе мяне вельмі кепска ведаюць, амаль не ведаюць. Але калі я станаўлюся жыхаром Вялікага княства Літоўскага, я папросту ўваходжу ў Еўропу, мяне там прымаюць і ведаюць”. [87]

А. Разанаў, у пэўнай ступені іранізуючы, вельмі сур’ёзна ў цэлым бачыць гэную справу і яе перспектывы, бо разумее, якую ролю адыгрывае ў працэсе самаідэнтыфікацыі народа і ягонай свядомасці гістарычныя творы і нацыянальны эпас. Прычым наш сучаснік сцвярджае, што эпас можа быць створаны не толькі на аснове гістарычных падзей або фальклору. Эпасам можа быць і ўзноўленая сума тых самых твораў, якія ўжо ў нас ёсць, але якія ляжаць у нашых запасніках, у нашай спадчыне, бо, паводле ягонага афарыстычнага выслоўя, “эпас не доўгая форма, а доўгая дарога: з дому дадому”.[88] Адраджэнне падобных асноў будзе садзейнічаць таму, што, паводле ягонага прыгожага выслоўя, пагроза нацыянальнаму існаванню не пасмее падступіцца да народа.

Так, наш сучаснік не звярнуўся да «Молитвы на всю седмицу», змест якой вызначыў сам Златавуст: *«Отверзи ушию моего слуха, да слышно и разумею Божии словеса, благаа и душеполезная и да прозрю внутренними очима, а да рэчи иерея к пастве,* які мелі самыя розныя назвы: *слово, похвала, поучение, оглашение, беседа, казанне.* Менавіта таму ён перастварае “Слово в Фомину неделю» - «Слово ў нядзелю святога Фамы». Нягледзячы на тое, што Кірыла Тураўскі як пісьменнік быў адкрыты па сутнасці ў дваццатыя гады XIX ст., на працягу стагоддзяў ён захоўваў сваю выключную адметнасць як бліскучы прапаведнік і гімнограф, за што быў названы сваімі сучаснікамі *«Златословесным учителем», «вторым Златоустом».* Прыгажосць

[87] Тамсама, с. 75-76.
[88] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 99.

вобразна-выяўленчых сродкаў, выкарыстаных Кірылам Тураўскім, прыводзіла і чытачоў, і слухачоў, і даследчыкаў у зман, бо мы ў гэтых адносінах мяркуем і ацэньваем з выразных свецкіх традыцый. Незвычайнасць метафорыкі і паэтыкі ў цэлым ягоных “Слоў” тлумачыцца не эстэтычнымі запатрабаваннямі, тым болей, што характэрна для сучаснасці, аўтарскім самалюбаваннем, а выключна дыдактыкай і асветніцтвам – ухваліць праз воблік рэальнай прыгажосць святло *Божественной красоты.* Паэт успрымае сябе *ратаем Слова, спасителем, рабом, нищего умом,* які атрымаў ад Пана ўтаемнены падарунак, не імкнецца ўпрыгожыць “Слова”, якое не належыць яму, а ўпрыгожаць свята жыцця і паспрабаваць адкрыць ісціну, да якой і павінны імкнуцца людзі, бо гэта запаветная мэта мікра- і макракосмасу. І тут на першае месца ў гэтым працэсе спазнання і спасціжэння павінна належаць сэрцу і пачуццям, бо розум без веды *ущербный:*

Вялікі вучыцель
і красамоўца мудры
патрэбен царкве
на ўпрыгожанне свята.
А мы
убогія словам,
марудныя розумам
і агню
Духа Святога ў сабе не маем,
каб гэтак скласці
душакарысныя словы,
што іх пачуюць і прымуць
людскія душы. [89]

Надзвычай складаная задача перадаць прыгажосць урачыстай пропаведзі свяціцеля. Аднак А. Разанаў знаходзіць неабходныя паэтычныя сродкі, даволі часта ўзбагачаючы іх уласнымі дыяментамі: *спраможанне смерці, выгубленне ўлады д’ябла, знябожаны род, д’ябальскае змуштаванне, вятры-няўрымсты.*

Акрамя згаданых вышэй пісьменнікаў, наш сучаснік узнавіў, адрадзіў, перастварыў падобныя творы са спадчыны С. Буднага, В. Цяпінскага, І. Пацея, Я. Руцкага, М. Сматрыцкага, К. Транквіліёна-Стаўравецкага. Канфесійна абмежаваны чалавек можа ўбачыць у

---

[89] Разанаў А. Кніга ўзнаўленняў. Мн.: І.П. Логвінаў, 2005, с. 5.

гэтым адборы пэўную лаяльнасць да творцаў-палемістаў, аднак няма сумнення, што галоўнай прычынай звароту паэта новага тысячагоддзя было найперш гучанне рэха, здольнасць старадаўняга сігнала адгукацца ў новых умовах і варунках.

А. Разанаў адчуў, што нават у тыя часы большасць са згаданых твораў хацелі (паэт у выключнай ступені верыць у іх самастойнае існаванне) ці нават спрабавалі загучаць у паэтычнай форме і выглядзе. Так, ужо першыя трактаты К. Траквіліёна-Стаўравецкага “Люстра багаслоўя” (1618) і “Евангелле вучыцельскае” (1619) – уключалі шмат паэтычных тэкстаў, а “Перло многоцветное” (1646) амаль напалову было напісана вершамі. Аўтар свядома ідзе на гэта, каб складаныя пастулаты будовы свету выкласці ў больш даходлівай форме, што ён свядома дэкларуе ў прадмове да згаданага “Перла шматкаштоўнага”: «То мя до том трудной працы побудило въ старости лѣт моих, абы человѣк охотнѣйший был до читания речий Бозких и таемницу збавеных, которыи суть почасти описаны сладкою мовою под метра…»[90]

Як бачым, перад аўтарам ужо ў тыя часы стаяла выключная задача, з якой ён паспяхова справіўся, бо, валодаючы адмысловым талентам, здолеў выкласці “ў метрах” сваё ўспрыманне асноўных палажэнняў хрысціянства, нават змог растлумачыць сутнасць кожнага радка загалоўнай хрысціянскай малітвы “Ойча наш”.

Для Алеся Разанава галоўным з’яўляецца не даследаванне канфесійных схільнасцей вядомага філосафа пералому XVI-XVII стагоддзяў, бо ў перастварэнні “Нішто, удыхнутае ў абалонку” ён ўзнаўляе не проста казанне багаслова, а, па сутнасці, *предтечу,* правобраз нацыянальнага экзістэнцыялізму, што пад рукой перакладчыка набываюць гучанні Эклезіяста:

Я тут павяду
гаворку пра першую браму –
пра смерць –
і ўздыхну
казаннікавым уздыхам.
Марнасць над марнасцю
і ўсё марнасць,
таўпеханне і паражнеча.
Няма нічога трывалага
ў справах пад сонцам –
усё бяжыць
бегам бесперастанным,

Паражнеча
усе чалавечыя справы,
і час чалавечы –
таўпеханне і блуканне.
Дзе багацеі гэтага свету?
Дзе іхнія замкі, якія
былі абароненыя надзейна?
Дзе іхнія маляўніча
аздобленыя палацы?
Дзе іхнія па-мастацку
выробленыя шкатулкі,
поўныя золата?

[90] Гл. дадатак да кнігі: Саверчанка І.В. Старажытная паэзія Беларусі: XVI-першая палова XVII ст. – Мн., 1992 , с. 71.

нібыта цень
бязводнага воблака.
Гэты свет,
і ўсё, што ў ім ёсць,
на карчму падобны;
бязлітасны ў ёй гаспадар.
Ледзь толькі
мы ў ёй абжывемся –
нас выганяе адтуль і ўсё,
што цешыла нас,
што было нам люба,
ад нас забірае, а нас,
разбойным,
зласлівым,
нелітасцівым
слугам сваім аддаўшы,
выпіхвае голымі
за парог.

Ну, дык вось:
шпалеры каштоўныя
пашарпаны,
скарбы нязмерныя
парабаваны,
набыткі нялічаныя пабраны
і ворагам іхнім
аддадзены ў рукі;
а ім адно шкадаванне
вечнае засталося,
і цяжкая цемра знянацку
іх агарнула.
О смерць, твае рухі
гняўлівыя,
о смерць, твая сіла
страшлівая,
ты – нібы люты
леў згаладнелы,
ты – як разбойнік,
у нелітасцівасці закамянелы. [91]

Той, хто здольны ўважліва прыслухацца, адчуе спрадвечную людскую трагедыю, што чакае кожнага чалавека, перад якім ва ўсе часы і эпохі раскрываліся чатыры брамы: смерць, Божы суд і, у залежнасці ад праведнасці жыцця, райскія вароты або пякельныя пакуты. Алесь Разанаў дасканала ўвасобіў непераадольную сілу смерці, што імгненна ператварае героя ў труп, які смярдзіць, а шчасце ў пакуты: *слёзы – замест іграння, скаргі – замест спявання, уздыхі – замест скакання, жалоба – замест весялосці.*

Паціна часу пакрыла багет і фарбы старадаўніх карцінаў, якімі можна ўявіць згаданыя ўзоры мастацкага слова сярэднявечча, тым самым надаўшы ім неабходны шарм і высакароднасць, што дазваляла заняць адпаведнае месца ў айчынным пантэоне. Адноўленыя ж вопытнаю і ў той жа час ашчаднаю рукою майстра, яны заблішчэлі ўжо не напластаваннямі часу, а рэальнымі блікамі жыцця. Бо аднаўляў-рэстаўраваў класічныя артэфакты не рамеснік, а таленавіты творца з сэнсарным духоўным пачуццём часу. Ю. Тувім неяк згадваў, што перакладзены верш павінен паказваць той самы час, што і арыгінал, а праца перакладчыка роўнавялікая дзейнасці гадзіннікавага майстра. А. Разанаў пераводзіць стрэлкі часу дакладна і беспамылкова.

Так, з усёй спадчыны Сымона Буднага, філосафа, багаслова, педагога, літаратара, друкара і выдаўца, ён абірае “Прадмову да

[91] Разанаў А. Кніга ўзнаўленняў, с. 82-83.

катэхізіса" пад назвай "Кожны, хто загінуць не хоча", у якой перастварыў складаны стыль вядомага дапаможніка для хрысціянаў, у якім арганічна спалучаліся лагічнасць і паслядоўнасць філасофскіх думак, што цесна і арганічна пайдналіся з пытаннямі, адказамі, сентэнцыямі, разважаннямі.

Спроба апалагета царкоўнага адзінства Іпація Пацея, і палымяны "Трэнас, альбо Плач святой усходняй царквы" Мялеція Сматрыцкага, і рашучасць Васіля Цяпінскага па абароне роднай мовы (*если она до конца згинет, с нею згинуть*) у перастварэнні "З маёмасці ўбогай сваёй слугую свайму народу" знаходзяць водгукі ў наш час. Гэта сцвярджае, што А. Разанаў дасканала адчувае ток гісторыі, менавіта таму працэс звядзення кардынальна адрозных эпохаў стаўся для яго значным этапам у творчай эвалюцыі. Ён знайшоў новы падыход да класічнай спадчыны і тым самым здолеў вылучыць тое сутнасна-ўнутранае, што дазволіла паяднаць памкненні паэтаў XII, XVI і XXI стагоддзяў. Ён ужо не тэарэтычна, як у зномах, а на практыцы даказвае, што паэтычны твор значны не тым гукам, што чуецца ў працэсе чытання, а тым рэхам, што ўзнікла пасля таго, як той сціхне. Калі гук-голас чуецца праз такі далёкі адрэзак часу, то гэта сведчыць пра ягоную сілу і дакладную інтанацыю, здольную паяднаць пакаленні. Менавіта таму дадзеная паэзія можа быць далучана да высокіх сфераў, бо, жывучы велічнымі ісцінамі, яна так і не паддалася нізкім. Калі б такое было дазволена, то яна проста знікла б, нібы тая птушка, што раптам развучылася лётаць, упала ў палёце і разбілася.

Разам з тым неабходна заўсёды памятаць, што ў структуру традыцыі заўсёды ўваходзіць і кампанент будучыні. Наш сучаснік успрымае традыцыю як дыялог таго, што ёсць, што было і, галоўнае, вызначальна-парадаксальнае, што будзе, як гэта не здаецца некаму дзіўным ці выразна супярэчлівым. У гэтым А. Разанаў блізкі да Эліёта, які ў эсэ "Традыцыя і індывідуальны талент" сцвярджаў: *Появившееся новое произведение искусства влияет одновременно на все предыдущие художественные произведения. Существующие памятники искусства создают идеальный порядок, согласуются между собой, но этот порядок неизбежно меняется с появлением среди них нового (действительно нового) художественного произведения. И теперь уже, чтобы возобновить совершенную последовательность художественных произведений, весь предыдущий порядок обязан измениться, хотя бы немного, и поэтому ценности каждого художественного произведения по отношению ко всем остальным произведениям приспособляются и создают между собой новую*

согласованность… Прошлое меняется под воздействием современного, как и современное руководствуется в своем развитии прошлым.

Гэта азначае, што мінулае ў эстэтыцы, як і гісторыі наогул, абсалютна непрадказальнае, нягледзячы на тое, што яшчэ Фр. Шлегель усклікнуў: *«Историк – это вспять обращённый пророк».* Значныя духоўныя набыткі сучаснасці маюць моц і мажлівасць паўплываць на бытаванне сваіх папярэднікаў, прымусіўшы іх гаварыць праз стагоддзі на хвалі нашчадкаў, тым самым кардынальна змяніўшы код доступу. Узоры духоўнай традыцыі шыхтуюцца ў новы рад, надаючы самім сабе новае ўспрыняцце і разуменне.

І цалкам мажліва, што цяпер зменіцца ўспрыманне многіх згаданых пісьменнікаў і іх твораў, якія набудуць новую ацэнку. Беларускі паэт канца XX стагоддзя выразна змяняе ўспрыняцце і класічных асоб старажытнасці, што найперш абумоўлена ўспрыняццем усходняга першадрукара як паэта. Калі раней лічылася, што толькі ў трох кнігах Ф. Скарыны, надрукаваных у Празе – *Иов* (1517), *Исход* (1519), *Эсфирь* (1519), і змешчаны вершы, што з'яўляюцца першымі ўзорамі новай паэзіі Беларусі, то А. Разанаў услед за некаторымі вучонымі, у прыватнасці П. Беркавым, а, хутчэй за ўсё, незалежна ад іх, інтуітыўна адчуў, што паміж вершамі першадрукара і празаічнымі прадмовамі не існуе неператходнай мяжы. Ужо існавала гіпотэза, што, запісаўшы прозу Ф. Скарыны вершамі, яе можна лічыць *паэзіяй*, бо ёй уласціва *parallelismus menbrorum* (паралелізм членаў), у якіх у сваю чаргу дамінуе рытмічная адзінка біблейскага верша. А. Разанаў настолькі захоплены гэтым адкрыццём, што *забывае* не толькі *вирши* Ф. Скарыны, але і яго акравершы і акафісты з прадмоў, якія таксама, як лічыцца, належаць Ф. Скарыну. Параўнаем фрагмент арыгінала з «Предъсловие в псалтирь» Ф. Скарыны:

Псалом есть всея цѣрькви единый глас, свята украшаеть. Псалом всякую противность, еже ест бога ради, усмиряеть. Псалом жестокое сердце мякчить и слезы с него, яко бы со источника, изводить. Псалом ест ангельская песнь, духовный темъян, вкупе тело пѣнием веселить, а душу учить. [92]

А зовѣтся псалтырь гудба, едина подобна к гуслям. Яко сам царь и пророк поет, глаголя: «Хвалите господа во псалтыри и в гуслѣх». И сего для поставил ест царь Давыд четырех вѣликих ереов, их же избрал от всех людей, Азафа и Емана, и Ефана, и Идифума,

[92] Скарына Ф. Прадмовы і пасляслоўі. Мінск, “Навука і тэхніка”, 1969, с. 10.

абы гудли на псалтыри пред киотом завета господьня и псалмы абы припевали по вся часы, яко пишеть о том в первых книгах Паралипоменона. [93]

і ягонае пераўстварэнне А. Разанавым, якое нават знешне ўжо набывае новае ўцялесненне:

Псалом – суадзіны голас

усёй царквы Багаіснай,
ён упрыгожвае набажэнства
і аздабляе свята,
а ростыркі,
злыбеду,
варажнечу
дзеля ўсявышняга Бога
змірае.
Нават каменнае сэрца
псалом расчульвае і змякчае,
і слёзы з яго вытачае,
быццам ваду з крыніцы.
Псалом – песнаспеў анёльскі,
цімвян духоўны:
вучыць душу, а цела
вяселіць спевам. [94]

Псалтыр азначае снадзь,
якая нагадвае гуслі.
Сам цар і прарок абвяшчае
у сваім хваласпеве:
“Хваліце
Бога на гуслях і псалтыры!”
І дзеля гэтага цар Давыд
выбраў спаміж усёй
людской грамады чатырох
іярэяў вялікіх –
Асафа, Ямана,
Яфана і Ідыфуна,
паставіўшы іх,

---

[93] Разанаў А. Кніга ўзнаўленняў, с. 11.
[94] Разанаў А. Кніга ўзнаўленняў, с 20-21.

каб ігралі
перад каўчэгам
Госпадняга запавета
і каб спявалі
ўвесь час псалмы, -
як сведчыць
першы Параліпаменон. [95]

Першыя спробы ўвасаблення спрадвечнай мудрасці былі здзейснены нашым сучаснікам ў 1995 годзе, калі ён перастварыў *Предисловие доктора Франъциска Скорины в книгу Исуса Сирахова* пад адметным загалоўкам *У сціплыя словы ўкладаючы розум вялікі* (*во кратких словах великий и многый розум замыкаючи,* як гучала ў арыгінале); *Предисловие доктора Франъциска Скорины с Полоцъка в книги Иудиф-вдовицы* пад тытулам *Як пчолы бароняць вуллі свае; Предисловие доктора Франъциска Скорины с Полоцъка в книгу Песнь Песням царя Соломона* под заглавием *Прарочыў цар Саламон.* (Крыніца № 9, 1995)

А. Разанаў практычна сцвердзіў канцэпцыю паэтычнага пачатку прадмоў Ф. Скарыны на сэнсавым, лексічным, сінтаксічным, стылявым узроўнях, ні на хвіліну не выпускаючы вялікі эстэтычны пачатак запаветаў першадрукара: ён здолеў не толькі спасцігнуць апошняе, але і данесці яго праз стагоддзі да нашага сучасніка.

Понеже от прирожения
звери, ходящие в пустыни,
знаютъ ямы своя;
птицы, летающие по возъдуху,
ведають гнезда своя;
рыбы, плавающие по морю,
и в реках

чують виры своя;
пчелы и им подобныя
боронятъ ульев своих, –
тако ж и люди,
игде зародилися и ускормлены
суть по бозе,
к тому месту великую
ласку имаютъ. [96]

Як звяры,
што блукаюць у пушчы,
ад нараджэння
ведаюць сховы свае,
як птушкі,
што лётаюць у паветры,
помняць
гнёзды свае,
як рыбы,
што плаваюць у моры і ў рэках,
чуюць віры свае
і як пчолы
бароняць вуллі свае –
гэтак і людзі
да месца, дзе нарадзіліся
і ўзгадаваны ў Бозе,
вялікую ласку маюць. [97]

[95] Тамсама, с. 22.
[96] Скарына Ф. Прадмовы і пасляслоўі, с. 52.

У “Кнігу ўзнаўленняў” А. Разанаў, аднак, не ўключыў першую згаданую намі прадмову. Замест яе ён паставіў чатыры іншыя − *Напісана гэта кніга двaіста; Як золата пераліцоўваецца агнём; Усёй грамадзе чалавечай* и *Псалом – песнаспеў анёльскі.* Апошнюю прадмову ён перастварыў і па-руску для часопіса “Нёман”, чым падкрэсліў кораневае адзінства разнастайных моўных стыхій, што спрыяе пранікненню ў творчую лабараторыю паэта, спасціжэнню адзінства ўспрыняцця творцамі XVI-XXI стагоддзяў.

Аднак не *oratio pedestris* (*пешая речь*), г.зн. проза, а чаканная рытміка гекзаметраў і згаданая вышэй “скрытость поэзии” ў паралельнасці членаў структуры твораў Ф. Скарыны вызначае і перастварэнне зусім іншага па сваёй сутнасці помніка старажытнай культуры: Прадмовы да Статуту Вялікага княства Літоўскага Льва Сапегі, названай зусім проста і без вычварэнняў: *Зварот да саслоўяў.* Нашага сучасніка прыцягвае не канкрэтная стыхія юрыспрудэнцыі, хаця і ў ёй гучыць сапраўдная паэзія, дастаткова проста пачуць назвы некаторых частак, што складаюць непадзельнае адзінае. Так, напрыклад, раздзел дзесяты: *о пущу, о дерево бортное, о озера и сеножати;* раздзел адзінаццаты: *о гвалтех, о боех, о головцизнах шляхетских,* загалоўкі якіх падкрэсліваюць эстэтычны пачатак канцылярытаў.

А. Разанаў не толькі пачуў паэтычнае *Слова* ў, здавалася б, такім далёкім ад мастацтва класічным ўзоры мудрасці сумеснага жыцця грамадства - *Обачывали то усих веков люди мудрые, же в каждой речы посполитой чоловеку почстивому ничого не маеть быти дорожешого над вольность. А неволею так ее маеть гыдити, же не только скарбами, Але и смертью ее од себе отганяти есть повинен. А просто люди почстивые не только маетности, але и смертью ее од себе отганяти есть повинен,* [98] - але і аднавіў яго першароднае гучанне.

Згадваючы класічныя *епикграммы* (у тым, сярэднявечным гучанні слова) на герб яснавяльможнага пана Сапегі, іншыя ўзоры панегірычнай паэзіі, А. Разанаў увасабляе змест, які не страціў да гэтага часу сваёй гістарычнай, а зрэдку нават функцыянальнай значнасці, у сучасную на абалонку, якая, у сваю чаргу, рытмікай і адметнасцю гучання накідвае на гэтыя артэфакты гісторыі чалавечага духу венцаносную парфіру. Па сутнасці, уводзінамі ў гэтую атмасферу і з’яўляецца *Зварот*:

---

[97] Разанаў А. Кніга ўзнаўленняў, с. 41
[98] Статут Вялікага княства Літоўскага 1588. Мн.: Бел. сав. Энцыклапедыя, 1989, с. 47.

Мудрыя людзі
усіх стагоддзяў
сыходзіліся на думцы,
што ў кожным –
калі б яно ні ўтварылася –
гаспадарстве
дастойнаму чалавеку
нічога не можа быць даражэй
за вольнасць.
Затое няволя
яму настолькі
агіднаю мае быць,
што не толькі маёмасцю,
а і смерцю
яе адганяць ад сябе павінен. [99]

Вылучэнне апорных словазлучэнняў і сінтагм, класічная інверсія падкрэсліваюць актуальнасць старажытнага дакумента, яго права заставацца ў нацыянальнай гісторыі не толькі музейным экспанатам, але і артэфактам рэальнасці, найперш за ўсё духоўнай.

Вялікую ўнутраную паэзію, нібы дыямент з алмаза, спасцігнуў і вылучыў А. Разанаў з "*Тезеса*" Язэпа Руцкага:

Понеже человек от душа ест составлен и тела. Подобне благій Бог, кроме иных изрядъных образ ими же своя дарованія души невидимо уделяет строити обыче, видимая знаменія ими же нами въспріемлемыми подает грехом прощеніе и изобильно благодати умноженіе. Прелесть убо изъобретенъна от многа уже времени супостаты православныя веры, и ныне некими ереси казательми отновленъна. Судити неподобъну быть вещ христіяном вне удиых знаменій къ содеянію спасенія требоваті. [100]

Як жа спрадвечную мудрасць данесці да сучаснага беларуса, які не вельмі лагодна адчувае сябе як у духоўных сферах, так і ў сферах роднай мовы. Алесь Разанаў гэта не лічыць перашкодай, а калі і так, то на тое і створаны перашкоды, каб іх пераадольваць. Толькі такім чынам можна выканаць складанейшую задачу:

Створаны чалавек
з двух непадобных пачаткаў –

---

[99] Разанаў А. Кніга ўзнаўленняў, с. 129

[100] Гл. дадатак да кнігі: Саверчанка І.В. Aurea mediocritas. Кніжна-пісьмовая культура Беларусі. Адраджэнне і ранняе барока. – Мн., 1998, с. 234.

з душы і цела.
Вось жа, Ўсявышні Бог
творыць не толькі
дзівосныя вобразы,
але і нябачна
сваімі дарункамі надзяляе –
каб станавілася гожай –
душу.
Ну а праз бачнае знакаванне,
якое намі ўспрымаецца,
адпускае,
у міласці да чалавека,
грахі.
Ад Бога – лагодань,
і той, хто багаты ёю,
ёю багаты адно ад Бога.
Бо ўжо здаўна,
з колішніх дзён,
абвясцілася ў свеце зваба,
а супастатамі праваслаўнай
веры цяпер
яна аднавілася ў розных
ерасях красамоўных.
Аднак хрысціяне,
дбаючы аб ратунку,
мусяць іх сцерагчыся
і не ўдавацца ў развагі
аб з'яўленых знакаваннях. [101]

Аб дамінуючым творчым пачатку ў пераўстварэннях А. Разанава сведчыць многае: гэта відаць нават знешне, калі ён услед за беларускімі медыявістамі ўжывае не класічнае імя *Іосифъ,* а збеларушаную форму *Язэп*. Не імкнучыся да таннай стылізацыі, ён скарачае загаловак *Тезеса*, традыцыйна доўгі для старажытнай эпохі: *сиреч Изъвестны предложенія от учен*ій*, еже о тайных церъковных. На размышление къ общему состезанію данны. Честным отцем Іосифом Веляминoм Рутъским, иноком Закону святого Василія, в монастыру Виленъском Святое Живоначалное Тройцы. Состязаніе же се на обычном месте учен*ій *будет, пры монастыри пред*

[101] Разанаў А. Кніга ўзнаўленняў, с. 75.

реченном. Року от народження Христова 1608, месяца генваря, дня 11, часу второго по полудни, замяняючы яго кароткім, больш адаптаваным да сучаснасці, аднак не менш паэтычным, бо і ў сваёй лапідарнасці ён захоўвае барочную каляровасць сярэднявечча - *Дарунак, які ўрэчаіснiваюць таемствы* – і падаючы асноўнае – *Тэзы* – толькі ў дужках у канцы загалоўка.

А. Разанаў спасціг і авалодаў паэтыкай старабеларускай традыцыі. Адмаўляючыся ад літаральнага тлумачэння тэксту, ён адыходзіць ад падманнага сугучча старажытнага маляўнічага слова, імкнучыся захаваць сэнс і рытміку. Гучанне і арыгінала, і *новага* арыгінала сугучна, адэкватна. Сучасны чытач трапляе ў залежнасць ад рытмалагічнага ладу, які дасягаецца выключным майстэрствам паэта і яго абсалютным музычным слыхам. Камертон гучання мінулага адэкватны ягонаму рэху і рэтрансляцыі ў наш дзень.

У *горних* сферах быцця сучаснай беларускай мовы надзвычай цяжка знайсці адэкватныя паралелі стыхіі высокай кніжнасці, якая мела слаўныя традыцыі, бо была асветлена промнямі вялікай паэзіі стараславянізмаў. Менавіта таму іх механічнае ўключэнне ў сучасны тэкст нагадвае дыямент на лахманах. Гэта добра адчувае наш сучаснік, які адмаўляецца ад слоў *понеже, благій, изрядъных, благодати, прелесть* (мы прыводзім прыклады толькі з першага сямірадковага раздзела). Ён замяняе іх уласнымі словамі, прыдуманымі і створанымі менавіта для падобных сітуацый, пра што мы гаварылі вышэй. Словы *бачнае знакаванне, лагодань, з'яўленыя знакаванні* загучалі натуральна і адэкватна сярэднявечнай традыцыі. Нават нейтральнае, здавалася б, слова *тайны* замяняе на *таемствы,* якое гучыць і па-беларуску, і ўзвышана; *противустоятель Зизания – супротнічае Зізаній; некая знаменія – з'яўныя знакаванні.* Хоць трэба адзначыць, што ўсё ж такі разанаўскае *і моцна хацеў* саступае скарынаўскаму *И возрѣвновал есть тому,* бо ў апошнім чуецца не толькі памкненне ўнука працягнуць справу дзеда, але і класічнае чалавечае – пераўзыйсці ўжо не толькі родзіча, але і суперніка ў велічнай справе. Падобныя сэнсавыя глыбіні А. Разанаў заўсёды вылучае, бо ён упэўнены, што ў перакладзе вершаў трэба ісці за тым, за чым ідуць яны: перакладаць не словы і не строфы, а тое, што перакладаюць яны, вершы, - сэнс, гукасэнс, духасэнс. Тым болей, што менавіта таму пераклад у асбных выпадках можа быць больш дасканалым, чым арыгінал.

Традыцыя наследуе супрацьстаючы і

супрацьдзейнічаючы. Без гэтага с у п р а ц ь яна апынаецца толькі перайманнем, і самае большае, чаго яна можа дасягнуць, – паўтарыць папярэдняе.
Суадносіны традыцыі і наватарства знаходзяцца ў творы ў гэтакай жа непарыўнасці, як яго змест і форма. [102]

Як вядома, амаль усе народы могуць чытаць на роднай мове В. Шэкспіра, за выключэннем, зразумела, англічан, бо ягоныя творы напісаныя на стараславянскай мове. А. Разанаў дапамог сучаснікам прачытаць *"сёння"* напісанае *"не сёння"*, бо творы напісаны на стараславянскай мове. Аднак амаль адначасова перад ім узнікла яшчэ адна праблема: як данесці сучаснаму беларусу спадчыну не так ужо і аддаленую, амаль зусім блізкую ў часавым кантынууме, якая, аднак, становіцца не менш недаступнай і незразумелай, чым старажытная.

Падобны парадокс, якімі так напоўненая нацыянальная культура, ён спрабуе рэалізаваць як тэарэтык і гісторык літаратуры, так і ў якасці паэта, прысвяціўшы тры паэмы класікам нацыянальнай паэзіі: Францішку Багушэвічу – "Паэма каментарыю", Алаізе Пашкевіч (Цётцы) – "Паэма пераадолення", Максіму Багдановічу – "Паэма вяхі". Падставу для разгляду згаданых твораў у дадзеным раздзеле дае і той факт, што іх аўтар не ўключыў у кнігу выбраных паэм "Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць" (2006)

Дзіўна, але часта паставы нашых папярэднікаў нам бачацца лепш, выразней, чым паставы сучаснікаў, і нават нястача біяграфічных і творчых звестак як бы спрыяе гэтаму.
Ці не таму гэта, што недасяжнае абвастрае наш зрок і слых, адтульвае перад імі перспектыву, і ці не таму, што сутнасць рэчаў ужо не засіцца персанальнымі прысутнасцямі? [103]

Спрыяе гэтаму і той факт, што ўнутры кожнай пісьменніцкай біяграфіі наш сучаснік заўсёды вылучае дзве дарогі, дзве лініі – *жыцця і творчасці. Яны спрыяюць адна адной і пярэчаць, вядуць адна адну і адмаўляюць, каб недзе там, у той чалавечай перспектыве, дзе*

[102] Разанаў А. Паляванне ў райскай даліне: Версэты. Паэмы. Пункціры. Вершаказы. З Вяліміра Хлебнікава. Зномы. – Мн., Маст. літ., 1995, с. 213.
[103] Тамсама, с. 11.

дзве паралельныя супадаюць, самаадмовіцца і стаць цэласнасцю.[104] Тым самым творы пісьменніка ўпісваюцца ў ягонае жыццё, супрацоўнічаюць з ім, нават трансфармуюць яго на свой узор. У паэмах А. Разанаў практычна рэалізуе гэты тэзіс. Ён паказвае, як М. Багдановіч жыццём рэалізуе апокрыф пра жыта і васількі, Цётка зязюлькай шукае Беларусь на Беларусі, а Ф. Багушэвіч ўваскрашае мову, якой меліся гаварыць прарокі, *задушаныя ў маленстве.*

Тры выключныя постаці, тры вяхі на шляху беларусаў да Беларусі: Францішак Багушэвіч, Алаіза Пашкевіч (Цётка), Максім Багдановіч, без якіх і не было б самой Беларусі ў цяперашнім разуменні слова. У пазнейшых творах А. Разанава ёсць згадкі пра кажана і пчалу – веснікаў з іншасвету, якія не павінны лётаць паводле законаў фізікі, аднак лятаюць. Паэмы ж ягоныя – пра беларусаў, якія не павінны быць увогуле паводле законаў логікі, аднак яны ёсць. У нейкай ступені нават аўтар здзіўляецца падобнаму феномену, менавіта таму ён яшчэ раз звернецца да асэнсавання згаданых праблем у творах іншага жанру: *“Скрыжаванне Францішка Багушэвіча”* (1984, 1995) і *Слова пра Максіма Багдановіча*, “Жыта і васілёк” (1996), дзе знойдзе выразна новыя аспекты вырашэння адвечнай праблемы быцця беларусаў на гэтай зямлі, іх пошукі самаідэнтычнасці, сваіх слядоў, якая набыла анталагічны, быційны ўзровень, што надзвычай рэльефна і паэтыка-філасафічна ўвасобілася ў “Слове пра спадчыну” (1997), што надрукавана разам з вышэйузгаданымі ў зборніку *гутарак, выступленняў, нататак* “З апокрыфа ў канон”. Звярнуцца да гэтага аўтара прымусілі падзеі, што адбыліся ў грамадстве, асабістае, унутранае, магутнае прадчуванне непазбежнай трагедыі.

“Мы жывем так, нібы недзе ў будучыні настаў канец свету і хвалі катастрофы, усё дужэючы, дасягаюць нас.

Мы рухаемся насустрач нябыту, мы ўжо заняты і захоплены ім, мы нават прыспешваем яго прыйсце…”[105]

Здавалася б, што ўжо немагчыма стварыць больш трагічную і жудасную сітуацыю, чым тая, што выпала на долю зачынальнікаў новай беларускай літаратуры. *Балесным сном, вешчым і мінулым* уяўляецца Беларусь для Цёткі, не сваёй і не чужой, што завецца без імені. Няма ў гэтым свеце кветкі для шчасця: *ля жыцця твайго сцяжка абвіваецца вужака, ад заклятай брамы раю адвяртаецца*

---

[104] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 3-4.
[105] Разанаў А. З апокрыфа ў канон, с. 101.

Зялёнка. Толькі зязюлькай вернецца беларуская пяснярка на двор маці, да роднай хаты. Бо хто пачуе яе ў гэтым свеце:

Я – дзе ты –
о, безгалосы –
беларус –
мой брат маленькі…[106]

І чалавека, і дрэва, з якога хоча з’явіцца скрыпка, на гэтай зямлі трымаюць краты, песціць пакута, а за ўсім гэтым – *невідушчы тлен.* Роспач і безнадзейнасць Ф. Багушэвіча, што ўпершыню яскрава ўвасобіліся ў “Паэме каментарыю”, А. Разанаў матэрыялізуе і градыцыруе ў эсэ “Скрыжаванні Францішка Багушэвіча”. Менавіта таму прадмовы паэта да сваіх і першай, і другой кніжак ён успрымае як “прадмовы да ўсёй новай беларускай літаратуры, яны не належаць гісторыі, яны пастаянна сучасныя”[107]. Як трагічна, што падобная праблема, па сутнасці, зраклася з беларускім бачаннем і ўспрыняццем свету, а заклікі паэта наконт мовы застаюцца актуальнымі і ў ХХІ:

не адступаюцца ў ёй карані ад пачатку
калі я цягнуўся ад продкаў
і вярніце ў сёння

мяне
да сёння нашчадкаў
і вярніцеся самі…
Пракорі, задушаныя ў маленстве, ёй меліся

гаворыць. [108]

Наш сучаснік знаходзіцца ў сілавым полі мужыцкага адваката: “Перачытваю Францішка Багушэвіча, ізноў адкрыліся энергіі ў ім тыя глыбіні і сэнсы, якія ўсё яшчэ заключна непрачытаныя” [109].

Аналізуючы вершы “Немец” і “Падарожныя жыды”, якія за савецкім часам не ўключаліся ў збор твораў Ф. Багушэвіча, А. Разанаў разважае над праблемай, як сваё перайначваецца ў чужое, а свая зямля робіцца чужаземнай:

[106] Разанаў А. Шлях-360: Паэмы і вершы. Мн., 1981, с. 24.
[107] Разанаў А. З апокрыфа ў канон, с. 10.
[108] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 41.
[109] Разанаў А. Шлях-360, с. 51

“Тутэйшы – той, дзякуючы якому спраўджваецца, выяўляючыся тут і самаадмаўляючыся ад астатняй рэчаіснасці, не засведчанай канкрэтным жыццёвым досведам, быццё. Тутэйшы адчувае, што ён далучаны да цэнтру свету, і таму, калі гіне ён, гіне не проста яшчэ адзін насельнік краю, а нейкая, не асэнсаваная ім, ісціна самой рэчаіснасці” [110] .

Тое, што было патаемна звязана з доляй паэта, не змагло знайсці свайго дакладнага ўвасаблення, таму кардынальна супярэчыла агульнапрынятаму ўвасабленню. А. Разанаў цяпер значна ўзмацняе публіцыстычны пачатак. Ён сцвярджае, што “праўда не можа не быць несправядлівай, а справядлівасць непраўдзівай”, а таму “ўсё яшчэ застаецца надзея, што нашы імёны не будуць выкраслены з кнігі спадкаемцаў свету і што сіротам вернецца тое, што ім належыць спрадвеку, - спадчына” [111] .

Глыбока філасофскай па сваёй задуме і ўвасабленні ўспрымаецца “Паэма вяхі”, якая спалучае жахлівыя і пачварныя знакі будучага армагедону з велічным і абгрунтаваным нацыянальным аптымізмам. Максім Багдановіч, як і ўсе музыкі і песняры з тутэйшага краю розных эпох і стагоддзяў, будзе вечна шукаць свой народ, але, у адрозненне ад сваіх безыменных папярэднікаў, будзе вечна знаходзіць, бо ўказальнік ягоны, *вяха* ў гэтым адвечным пошуку выключныя – Радзіма.

А сам Максім Багдановіч, паводле нашага сучасніка, “і надалей застанецца вяхою і арыенцірам у беларускіх пошуках Айчыны, у вяртанні Айчыны і вяртанні да Айчыны” [112]. Блізкім да шматмернага вобразу становіцца магіла паэта, што ператвараецца ў арыенцір звароту чарговых “паязджан” у разуменні Я. Купалы; “васілёк – тая кропля, што ўжо выліваецца з чашы збажыны, музыка – той спеў, што вымыкае па-над палеткам людской гаворкі, і святы Юры – той ясны подзвіг, што творыцца несупынна” [113].

Яны выконваюць тую ролю, пра якую вельмі афарыстычна і метафарычна скажа сам паэт у адным са сваіх самых паэтычна-філасофскіх пункціраў:

Звон зазваніў:
прастора

[110] Разанаў А. З апокрыфа ў канон, с. 11.
[111] Тамсама, с. 101.
[112] Разанаў А. З апокрыфа ў канон, с. 86.
[113] Тамсама, с. 82.

займела цэнтр. [114]

У *слове пра Максіма Багдановіча* “Жыта і васілёк” А. Разанаў падкрэслівае, як Ісус Хрыстос разам з апосталамі і музыкай бачаць жытнёвы выспелы светлы палетак, а ў ім акупунктурную кропку – сіні васілёк.

Падобным цэнтрам, непаўторным “згукам”, на які адгукваецца беларускае светаадчуванне, і знакам, праз які беларускае распазнае, што яно беларускае, і становіцца паняцце, з’ява *красы.* Следам за А. Міцкевічам, які лічыў Літву і Польшчу зоркамі-блізнятамі, самім М. Багдановічам, што параўноўваў народную ўкраінскую паэзію і лірыку Кабзара зоркамі-двайнятамі, *каторыя так блізкі паміж сабой і так суцэльна зліваюць сваё святло, што нам здаюцца адною зоркаю,* такою ж касмічнай з’явай Алесь Разанаў успрымае з’яву красы і з’яву Беларусі ў творчасці Максіма Кніжніка: “Усё прыгожае ў яго беларускае і гаворыць па-беларуску, а беларускае, у сваю чаргу, прыгожае і гаворыць аб слаўным, аб шчырым, аб запаветным і, само па сабе, аб прыгожым” [115]. Наш сучаснік доказна і паэтычна сцвярджае, што поруч з каардынатамі геаграфіі, гісторыі, дэмаграфіі, сутнасць Айчыны вызнаюць і вызначаюць яшчэ каардынаты *красы*, “да гэтай каардынаты маюць доступ не прахадныя і падстаўныя цяперцы”, а захавальнікі вечнасці – мастак ды музыка. [116] Аднак Алесь Разанаў не быў бы Алесем Разанавым, калі б проста паўтарыў словы Хрыста з багдановічава “Апокрыфа” – *няма красы без спажытку, бо сама краса і ёсць спажытак для душы:*

Сцішана шархацяць босыя крокі вандроўніка:
добра быць коласам,
але шчаслівы той, каму давялося быць васільком…
Каму давялося быць васільком у жыце…
Ніхто ні аб чым не здагадваецца,
і толькі музыка ўзіраецца ўслед небасхілу,
а васілёк – услед каласам…[117]

Алесь Разанаў знаходзіць у звыклым ужо, здавалася б, добра ўсімі зразумелым “Апокрыфе” новыя планы, якія там прысутнічаюць і ўзаемадзейнічаюць, што дазволіла яму прыйсці да парадаксальных

---

[114] Разанаў А. Дождж: возера ў акупунктуры, с. 101.
[115] Разанаў А. З апокрыфа ў канон, с. 78.
[116] Тамсама, с. 79.
[117] Разанаў А. Каардынаты быцця. Паэмы. Мн., 1976, с. 24-25.

вывадаў і назіранняў і тым самым сцвердзіць выключную думку пра тое, што Максіма Багдановіча чытаюць і перачытваюць не толькі прыхільнікі і знаўцы паэзіі, але і сам час, самі падзеі – нібы забыліся нешта і намагаюцца ўспомніць – звяртаюцца да яго за падказкаю і парадай:

“Жыта не пазнала Хрыста, а васілёк пазнаў, працоўны люд не пазнаў Хрыста, а музыка пазнаў, і святы Юры пазнаў Хрыста гэтак самааддана, што забыў самога сябе: што яму гаворыць і нашто яму гаварыць, каго гаворыць той, у кім скончыўся час?!” [118].

Наш сучаснік на ўзмежку, здавалася б, “Апокрыфа” знаходзіць яшчэ адзін план, адзін знак, які дазваляе яму выйсці за межы разваг аб прыродзе мастацтва і сутнасці красы і звярнуцца да выключнай праблемы нацыі, спалучыўшы апошнюю з жыццёвай трагедыяй Максіма Кніжніка.

Лейтматывам, нават, калі так можна сказаць, музыкай “Паэмы вяхі” становіцца шоргат пяску, што асыпаецца недзе з магілы, выкапанай зачасна, ці з пясчанага гарадзішча паэтава жыцця, ці ўжо з клепсідры сусветнага часу у яго славутым *Memento mori.* Дарэмна *недзе ў гнеўнай стыхіі высільваецца Страцім-лебедзь сярод адрынутых птушак, якія хацелі жыць…* Паэта засыпае чужая зямля, а ягоны абсяг абмяжоўваецца дачасна ўгатаванай магілай. Жменя роднай зямлі можа нават лячыць ад смерці, бо ў ёй можна *асмяглымі рукамі* высяваць апошнія калівы васілька і жыта. І разам з тым трэба памятаць, што пясок у пункцірах і версэтах А. Разанава выконвае зусім іншую ролю:

Навеялася да весніц
хваля пяску –
хваля мёртвага часу. [119]

Людзі затапталі сляды, што пакідалі босыя ногі Хрыста на цёплым і мяккім пыле дарогі. Шоргат пяску, што суправаджаў апошнія імгненні жыцця М. Багдановіча, знішчыў сувязь людзей і Бога, вось чаму *“па затаптаных Хрыстовых слядах прыйшлі іншыя істоты, “гора” беларускага народа”: Прыйшла гразь – і запэцкала прыгожы малюнак “Апокрыфа”. Яна запэцкала і пэцкае само найменне беларуса, семантыка якога якраз і змяшчае ў сабе колеры,*

---

[118] Разанаў А. З апокрыфа ў канон, с. 82.
[119] Разанаў А. Дождж: возера ў акупунктуры, с. 54.

што выяўлены ў нашым, таксама запэцканым ёю, дзяржаўным сцягу.

Выедзьце за межы Беларусі – і вам сорамна будзе назвацца беларусам. Палякам – не сорамна, латышом – не сорамна, літоўцам – не сорамна, украінцам – не сорамна, і нават рускім – не сорамна, а вось беларусам – сорамна. [120]

Аднак смерць Максіма Кніжніка ўспрымаецца як традыцыя аптымістычная, бо, паводле А. Разанава, краса, з'яднаная з Беларуссю, пераможа, бо яна займае ўсе планы; *у ёй сустракаюцца і з'ядноўваюцца ўсе пачаткі – цялесны, душэўны і духоўны; яны з'ядноўваюцца ў красе настолькі цэласна і непарыўна, што іх нельга разасобіць. Паспрабуйце гэта зрабіць – не ўдасца, бо цела – яно ўжо і душа, а душа – яна ўжо і дух.* [121]

А эпіграфам да гэтых пошукаў стане афарызм: "Ты будзеш вечна шукаць свой народ і будзеш знаходзіць…".

---

[120] Разанаў А. З апокрыфа ў канон, с. 83.
[121] Тамсама, с. 85.

4. ВОНКАВАЯ ПРАСТОРА ПЕРАХОДЗІЦЬ ВА УНУТРАНУЮ: КВАНТЭМЫ, ЗЛЁСЫ, ВЕРШЫ.

У адным са сваіх запісаў Алесь Разанаў даў, па сутнасці, метафарычна-дакладнае вызначэнне яшчэ адной жанравай разнавіднасці ўласных мініяцюр: “вонкавая прастора пераходзіць ва ўнутраную”. Згаданая форма атрымала адметную назву – *квантэма*, што прымусіла даследчыкаў паламаць галаву над яе незвычайнасцю і пэўнай сувяззю з далёкімі ад традыцыйнай паэзіі рэчамі. Якраз яе і характарызуе, на наш погляд, адзін *зном* Алеся Разанава:

> *Верш закручваецца, як стужка Мёбіўса: што ў ім унутранае, а што вонкавае, што форма, а што змест? Усякае размежаванне спрашчае, усякі падзел разбурае жывую вібрацыю сэнсу, якая ўзнікае дзякуючы гэтаму суаднясенню: верш набывае мову праз яе.*[122]

Знешне падобныя на пункціры, *квантэмы,* у адрозненне ад першых, якім некаторыя даследчыкі дарэмна спрабавалі знайсці аналогіі з пэўнымі разнавіднасцямі ўсходняй паэзіі, выключна адрозныя з пункту гледжання зместу і формы, калі, зразумела, не згадваць аўтарскае выслоўе аб непарыўным і ўзаемаапладняючым адзінстве-сімбіёзе апошніх. Адсутнасць знакаў прыпынку тлумачыцца зусім не прымітыўным жаданнем здзівіць (пасля Апалінэра гэта ўжо немажліва, тым болей, што да гэтага прыёму звяртаецца нават сучасная проза). Без косак і кропак, як і без працяжнікаў і дэфісаў, якія ў іншых жанравых разнавіднасцях А. Разанаў выстаўляе раз і назаўсёды прадумана і мэтанакіравана (міжволі згадваецца караткевічаўскае – *І коскі зрушыць не дазволю*), вельмі цяжка знайсці і абазначыць лагічную паўзу, што павінна аддзяляць адпаведныя словазлучэнні і сінтагмы. Калі ў астатніх формах паэт нібы падказвае, на што чытач ці слухач павінен звярнуць увагу, то падобная адсутнасць выклікае плынь самых разнастайных асацыяцый, не заўсёды і не да самага канца прадугледжаных і прадбачаных нават

[122] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, Мн., 1988, с. 21.

самім аўтарам, які заклікае тым самым да сутворчасці, суразмовы, суацэнкі. Практычна кожны сур'ёзны ўдумлівы чытач мае права зрабіць уласны прыпынак у плыні свядомасці, што разгортваецца не ў прасторы эпікі, а ў аб'ёме ад аднаго да двух дзесяткаў слоў:

твар вераду
ўзіраецца
углыб
не маю месца
вернутая вера[123]

У розныя дні прачытання бачацца розныя вобразы – у апошні час дамінуе велізарнае глінянае чалавечае аблічча над руінамі цывілізацый у пустыні. Асацыятыўнасць актывізуе ўвесь жыццёвы і мастацкі досвед чытача. Сам па сабе кожны вобраз палімерны і шматзначны (*рунь уваскрашае руны, праз цела нацянькі страла спявае, прадонне з крыку*), аднак іх спалучэнне і максімальна мажлівая варыятыўнасць павялічваюць вобразна-сэнсавы пачатак у геаметрычнай прагрэсіі. Бо невядома, <u>што</u> галоўнае ў высновах, <u>што</u> павінна акцэнтавацца, <u>што</u> неабходна падкрэсліць у адпаведных прыкладах: *сны маюць вочы ў чэрапе пячор* ці *ў чэрапе пячор нераспазнаны прашчур; маўчанне мучыць меч* ці *меч ерэтыка?!*

Перанос канкрэтнага слова-паняцця ў новую канкрэтную сінтагму мяняе ўсё: перамяшчае цэнтр цяжару, адпрэчвае пункт адліку, выклікае нечаканыя ўражанні, а тым самым стварае неабходныя ўмовы для таго, каб новы вобраз пачаў панаваць. Падобная структура патрабуе не толькі выключна раскаванай фантазіі і асацыятыўнасці, але і філіграннай шліфоўкі фразы, аптэкарскі-ювелірнага ўзважання сілы гука і моцы клаўзулы, што, аднак, не заўсёды будзе спасцігнута адэкватна і ўсебакова чытачом ці слухачом. Выключнай складанасцю ўнутранай структуры і знешнім непадабенствам сярод іншых і тлумачыцца той факт, што дадзеная мініяцюра не вельмі шырока прадстаўлена ў творчасці А. Разанава. Упершыню *квантэмы* былі прадстаўлены ў зборніку "Шлях-360" (1981), дзе яны занялі параўнальна сціплае месца, пра іх нават і не заяўлена ў загалоўку (там дамінуюць традыцыйныя "паэмы і вершы"). Аднак яны не згубіліся на фоне магутных паэмаў і яшчэ адной эксперыментальна-адметнай формы, што потым атрымала назву "злёсы". Наогул, структура зборніка "Шлях-360", на наш погляд,

---

[123] Разанаў А. Вастрыё стралы: версэты, паэмы, мініяцюры, Мн.: Маст. літ., 1988, с. 121.

ідэальная для разумення творчасці А. Разанава, пра што пагаворым ніжэй.

Затым была шчодрая публікацыя ў зборніку "Вастрыё стралы" (1988), якая настолькі ўразіла люд паспаліты, што некаторыя зняважліва лічылі іх бязладна рассыпаным друкарскім наборам. І гэта крытыкі меркавалі. Зразумела, што пасля такіх сустрэч далёка не кожны звычайны чытач здольны (ці наогул будзе) разгадваць таямніцу замалёўкі, што так трывожыць душу і стварае атмасферу прадчування хуткай трагедыі:

у садзе дрэвы
дзверы дзесьці
дзеці
шукаюць асалоду
звер услед[124]

Аднак сапраўдны эстэт здольны узбагаціцца сутнасцю слова, здольнага датыкнуцца да невымоўнага, але прадчуваемага. Сам Алесь Разанаў, які надзвычай тонка адчувае нерв развіцця класічнай літаратуры, сутыкнуўся, як і ўсе майстры слова ўсіх часоў і народаў, з анталагічнай праблемай: як выказаць невыказанае, як увасобіць тое, што не хоча ўвасабляцца, як адлюстраваць тое, што ніяк не хочу адлюстроўвацца, як надаць форму таму, што ніяк не хоча фармавацца. Згадаем, што славутае «О если б без слова сказаться душе было можно» некалі пранікнёна і паэтычна ўвасобіў Ф. Цютчаў:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь. [125]

А. Разанаў не можа ўспрыняць і цалкам прыняць гэты тэзіс. Ён сцвярджае, *што мастацтва тэлепатычнае, але гэтая тэлепатыя адбываецца дзякуючы пасрэдніку – твору.* Ён ўсё ж такі схільны прыняць верагоднасць матэрыялізацыі думкі, хаця і не зусім дасканалай і ўсеабдымнай у класічных ці новастворанах формах. Прычым у чарговы раз падкрэслівае парадаксальнасць працэсу ўцялясненння, матэрыялізацыі "паветранай" ісціны – думкі: чым меней слоў, тым болей гарантаваны поспех. Менавіта таму А. Разанаў

[124] Тамсама, с. 127.
[125] Тютчев Ф.И. Сочинения в 2-х т. т. 1. Стихотворения, М.: Худож. лит., 1984, с. 61.

скарачае і нават свае папярэднія мініяцюры, імкнучыся да бязмежнасці, сімвалам якой становіцца кропелька вады, што адлюстроўвае акіян.

Так, у вершаказе "Пячора" у незвычайнай іпастасі паўстае звыклы спадарожнік і нязменны чыннік людской эвалюцыі, які, на самой справе, адыгрывае ў гэтым працэсе выключнейшую ролю. Ва ўспрыманні паэта звычайная прыродная структура набывае цывілізацыйныя функцыі, бо становіцца тыглем, у якім завяршаецца складанейшы эксперымент:

> *Пячора – прарочыца: у яе чэраве наза-*
> *пашваюцца магчымасці, песціцца "чала-*
> *векасць", датворваецца чалавек, паўта-*
> *раючы сабой прызначэнне і долю пячоры:*
> *як і яна, ён у рэшце рэшт вычэрпваецца і*
> *адпрэчваецца, становячыся проста чэра-*
> *пам, у вачніцы якога будзе ўглядацца бу-*
> *дучы Гамлет.* [126]

І, які ні дзіўна на першы погляд, *квантэма* ўдакладняе высновы больш буйных формаў і дае штуршок для новага асэнсавання праблемы:

> *сны маюць вочы*
> *ў чэрапе пячор*
> *нераспазнаны прашчур*
> *сёння позна*[127]

Але якраз дзякуючы снам, што маюць вочы, у супастаўленні пячоры з чэрапам і ствараецца карціна пераходу далёкіх нашчадкаў прыматаў у разрад *homo sapiens,* цьмяныя выявы якіх можна з цяжкасцю распазнаць пры святле агню, якога, праўда, не відаць у мініяцюры, бо ён мае ўжо сімвалічны сэнс і таму прысутнічае віртуальна. Як і першыя ўзоры наскальнага жывапісу, якія малюе першы мастак.

Класічная літаратура развівалася ў іншым напрамку, *цютчаўскім,* бо яе аспект – трывога перадачы лавінаў інфармацыі пазнаваўчай і эмацыянальнай. Падобная праблема ў свой час

---

[126] Разанаў А. Пчала пачала паломнічаць, с. 39.
[127] Разанаў А. Вастрыё стралы: версэты, паэмы, мініяцюры, Мн., 1988, с. 124.

надзвычай хвалявала Л. Талстога, які ўсё жыццё вёў барацьбу з абмежаванымі мажлівасцямі самаапісання і самапазнання, што сыходзілі з самой сутнасці апавядальнай формы. Да самай смерці ён зведваў адчай ад уласнага бяссілля падчас творчага працэсу, калі імкнуўся занатаваць найбольш адэкватна ўласныя адчуванні і думкі. Аднак ягоная задача максімум – “Если бы можно было рассказать себя” – так і засталася, паводле прызнання самога генія, нерэалізаванай. І гэта сцвярджаў вялікі пісьменнік-філосаф, які ўпершыню па-мастацку ўзнавіў тое, што не паддавалася ўзнаўленню: унутраны маналог, зрухі падсвядомасці, пагранічныя станы асобы. Аднак з горыччу незадоўга да смерці ён пісаў: *Высказать не могу и 1/100 того, что чувствовал. Если бы можно было рассказать все впечатления и мысли так, чтобы сам легко мог читать себя и другие могли читать меня, как я сам, вышла бы очень поучительная и занимательная книга.* [128]

У наш час гэтая праблема не толькі не вырашылася, але і значна абвастрылася. Цяперашняя мова нагадвае скарапіс, а самое слова стала зусім не тым, якім яно было пяцьсот, і тысячу гадоў таму. Ды і выконвае іншую функцыю, часцей за ўсё выказвае не думкі, а толькі перадае інфармацыю. Усё гэта прыводзіць да таго, што некаторыя тэарэтыкі сцвярджаюць: паколькі ў гукавой абалонцы слова адсутнічаюць або практычна не адчувальныя пачуцці, то неабходна знайсці новы спосаб перадачы інфармацыі і без слова, без усялякага фармавання думкі.

А. Разанаў ідзе іншым, адрозным ад магістральнага, шляхам. Вось чаму ягоныя квантэмы можна і ўявіць як спробы перадачы яшчэ несфармаванага да канца эстэтычнага і этычнага пасылу непасрэдна ў душу і розум субяседніка з выразным памкненнем максімальна абмежаваць сілу і моц пасрэдніка – слова. Зразумела, зусім без апошняга яшчэ нельга абысціся, але шлях, прамы, просты – ужо намацваецца. І таму доказы знайсці нескладана: дыялог адбываецца не на чыста вербальным, а на падсвядомым духоўным узроўні: загадкавасць і плыткасць аўтарскай фантазіі ўзбуджае таемныя куточкі чытацкай свядомасці і светаўспрымання, бо *прадмет для мастака не мэта, але прад-мэта, папярэднасць, якую ён насычае сваёй «радыёактыўнасцю». Твор існуе, пакуль ён «радыёактыўны»*[129].

Суадносіны з ядзернай фізікай невыпадковыя. У працэсе распаду палонія ці стронцыя адбываецца эманацыя элемента, што

---

[128] Толстой Л.Н. Собрание сочинений, т. 21, с. 502.
[187] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 36.

прыводзіць да з'яўлення зусім іншых металаў з выразна адметнымі ўласцівасцямі. Эманацыя ж мастацкага вобраза здольная нарадзіць ягоныя новыя ўвасабленні, зусім нечаканыя, а таму ўражлівыя і запамінальныя, бо твор існуе, пакуль рэакцыя працягваецца*:*

у смерці мера
свечка растае
старое веча

Усё распадаецца, усё знікае, але ў смерці схавана адраджэнне: смерць – нараджэнне жыцця. Атамы радыю ствараюць пэўную структуру. У сусвеце людства з нейкіх падобных найдрабнейшых адзіначак і складаецца асоба, якая затым успрымаецца ў сваёй непадзельнасці, хаця заўсёды гатова ізноў паўстаць у чарговай новай іпастасі. Квантэма ўслаўляе і фіксуе гэтыя змены:

палічаны спачатку
чалавек
насупраць частак
частае аблічча[130]

“Квантэмы, − паводле аўтара, − ўжо ўступілі ў атамную рэчаіснасць, і тое, што ў іх адбываецца, − рэакцыя, калі вядомыя словы выходзяць з фармату штодзённай логікі і выяўляюць невядомыя сэнсы і магчымасці”. [131] А таму кожны шукае нешта сваё ў гэтым складаным прачытанні, успрыманні кода быцця, бо ствараецца праблема: <u>што</u> ў складанейшай асацыятыўнай плыні наступнай квантэмы можа выйсці на першы план, <u>што</u> пацягне за сабою ўвесь вобраз, <u>якія</u> аспекты дамінуюць?

прадонне з крыку
ноч у дні –
крумкач
трымаецца ў руцэ
галінка лёсу[132]

1) (крык) *de profundis clamavi* – заклік з нябыту?
2) (крумкач) чорны прадказальнік хуткай пагібелі?

---

[130] Разанаў А. І потым нанава пачаць: квантэмы, злёсы, вершы, Мн.: І.П. Логвінаў, 2010, с. 12.
[131] З ліста да аўтара кнігі (ад красавіка 2012 года)
[132] Разанаў А. Вастрыё стралы: Версэты, паэмы, мініяцюры. - Мн., 1988, с. 128.

3) (галінка) аліва як сімвал сканчэння сусветнага патопу, метафарычная надзея на выратаванне?

Прычым можа з'явіцца спакуса пераставіць словы ці нават сінтагмы або пачынаць чытаць тэкст шматразова, што толькі будзе садзейнічаць спасціжэнню. У гэтым можна пераканацца, супаставіўшы пэўныя ўзоры квантэм з адпаведнымі пунктірамі:

Снежнае неба:
ляціць аднекуль
некуды чорнай
адтулінай крумкач. [133]

або, згадаўшы крумкача на галіне голага дрэва ці ягоны пагрозлівы крык, што вагаецца ў галінах. Іншая справа, што апошнія можна праігнараваць, як тое зрабіў лебедзь у пунктіры: першае ж немажліва абысці, бо яно трывала ўвайшло ў сарцавіну і ўзіраецца ў *твар вераду.*

У пунктірах А. Разанава адметнае месца займае кірха, якая ўражвае надмагіллем з гатычнымі літарамі, здольнасцю срэбрыць звон, мажлівасцю засвоіць і першы і апошні промень. Нават на кірсе-руіне гром гутарыць з камянямі. Але зусім новае ўражанне стварае квантэма:

вішні цвітуць
ці тут
вышняе
ў кірсе лішні

Гэтаму спрыяюць не толькі сугучныя назвы дрэва і царквы ў нямецкай мове, што падсвядома падкрэслівае аўтар, але і адметнае ўспрыняцце вышэйшых, *горних*, паняццяў, у якіх далёка не ўсё можна вымераць. Так, трапяткое полымя свечкі адгукаецца рэхам цішы; свечка трымае малітву агню; лагчына ўздымае голаў.

Невыпадкова, квантэмы ніколі не маюць загалоўкаў. Гэта, зразумела, з аднаго боку, раскоша для дзесятка словаў, але і адначасова адмова аўтара даваць хоць самую дробную падказку для расшыфроўкі-разгадкі сутнасці. У. Эка сцвярджаў, што *“аўтар не*

---

[133] Разанаў А. Дождж: возера ў акупунктуры, с. 118

павінен інтэрпрэтаваць свой твор", бо, паводле ягонай думкі, *"загаловак, на жаль, – ужо ключ да інтэрпрэтацыі".*

У пэўнай ступені А. Разанаў праводзіць рэвізію паэтычна-філасофскага ўспрыняцця свету. Ён лічыць абсалютна заканамерным з'яўленне новых формаў, бо яны выконваюць тую ролю, якую, свядома ці не, не зрабілі іншыя, больш аб'ёмныя і развітыя. Так, ён сцвярджае, што верлібр падымае тое, што губляе традыцыйны верш. У яшчэ болей значнай ступені гэта ўласціва ўсім тым жанравым разнавіднасцям, што прадстаўлены ў зборніку "І потым нанава пачаць". Як сведчыць аўтарская анатацыя, *квантэма, злёса, верш... - творы, што сабраліся ў гэтай кнізе, сваімі каранямі скіроўваюцца ў глыб пачатку, сваімі галінамі – у яго вышыню.* [134]

Што ж падымаюць яны, якім чынам бачаць тое, што непадуладна вялікім аб'ёмным. Спецыфіка дадзеных формаў, іх адметнасць на фоне класічных найперш у тым, што *квантэмы* і *злёсы* адлюстроўваюць не вынік пазнання, а ягоны працэс. Калі паэзія, у адрозненне ад жывапісу, няздольная зафіксаваць канкрэтныя праявы быцця, то яна здольная здзейсніць іншае: фіксаваць работу душы, што яго спазнае.

Думка ў А. Разанава ніколі не бывае статычнай, яна ўяўляе сабою пераход са стану ў стан, з энергіі ў энергію. А ўсялякія спробы схапіць яе ці навязаць, прыручыць, зафіксаваць вядуць да гібелі, анігіляцыі. Але іменна праз пасрэдніцтва думкі і слова, яе гукавой абалонкі чалавек уваходзіць у сутнасць. У спасціжэнні *малымі* формамі логіка не мае сілы, бо яна нагадвае лупу; праз якую, у залежнасці ад жадання, можна ўсё ўбачыць або празмерна вялікім, або мізэрным.

Каб спазнаць з'яву, трэба прымусіць яе выйсці за ўласныя межы: увасабляючыся ў вонкавую форму, змест адкрываецца для спасціжэння. Але рэчаіснасць – гэта не толькі матэрыя, вось чаму яе магчліва адлюстраваць толькі ў тым выпадку, калі яна сама захоча ўвасобіцца. Аднак і гэты працэс амбівалентны: мы спазнаем рэчаіснасць, адначасова пазнаючыся і прымаючыся ёю.

У гэтым і захавана сутнасць паэзіі, вектары яе развіцця і спецыфіка: выказаць словам і ўсім тым, што яго акаляе, тое, што проста так, па-за паэзіяй, лічыць А. Разанаў, выказаць немагчліва, г. зн. *невыказнае.* Сапраўдная паэзія і пачынаецца з усведамлення немагчлівасці выказвання, яна паказвае, куды ісці.

[134] Разанаў А. І потым нанава пачаць, Мн., 2011, с. 2.

Бо хіба ж паэзія існуе толькі для таго, каб выяўляць думкі і пачуцці? Згадаем, як Л. Талстой супрацiвiўся гэтаму, параўноўваючы паэта з аратым (не блытаць з "ратаем Слова" Кірылы Тураўскага), што ідзе за плугам і прытанцоўвае. Для гэтага ж існуюць значна больш натуральныя і звычайна-простыя спосабы, якія здольныя данесці ісціну без версіфікацыі, рытмоўкі і рыфмы. Так, у класічным вершы заўсёды можна вылучыць думку, пачуцці, але ў А. Разанава верш нешта – іншае, большае за механічную суму, а таму ён, выкарыстоўваючы іх, выводзіць за звыклыя межы, туды, дзе пачуццё прадчувае тое, што яшчэ нельга прадчуваць, а думка спасцігае тое, што яшчэ нельга зразумець.

У *злёсе* "Свечкі" працягваецца асэнсаванне вобраза-архетыпа з'яўленнем новага матыву, бо і тыя нябачныя пальцы, што могуць сцішаць полымя свечкі, папраўляць яе кнот ці ўвогуле згасіць, належаць смерці. А ў творы "З-пад рукі" бачыцца зусім не той, хто прыйдзе па хлеб, а той, з кім прыходзіць заўтра. І чаканне можа станавіцца вечным, настолькі вечным, што сама постаць таго, хто чакае, можа выпасці з-пад рукі, з дапамогай якой узмацняецца гэты працэс, бо нікому невядомы той дзень, калі прыйдзе вялікі, на каго ўскладзены надзеі ўсіх жывых (і якога ўсе дачакаліся ў "Паэме жніва"). У тэксце "Акно" дамінуе бачанне рэальнае (што дзеецца на вуліцы) і небачанне, калі блізкія не могуць разглядзець трагедыю, што зараджаецца ў душы і целе самых блізкіх людзей – *у небяспекі староннi позірк*. Вось чаму гэтая злёса, як і "Вестка", дзе мёртвая рыбіна ўспрымаецца як зернейка, з горычы якога вырастае ў "Паэму пра рыбіну", прысвечанай бацьку. Неўсвядомленыя пачуцці віны вырастаюць у шчымліва-балесную і велічную споведзь. Сімвалам усіх пошукаў становіцца дасканалая злёса "У белай кашулі". У гэтым тэксце нельга вылучыць метафары ці іншыя тропы, бо яна па сваёй сутнасці ўяўляецца суцэльнай метафарай. *Крык без птушкі,* сама белая птушка, што тчэ кашулі вар'яцтва і адначасова кашулю збавення і ў той жа час пільнуе, чым скончыцца сцежка, саступаюць смерці, якая ўстанаўлівае сваю сутнасць і парадак і аказваецца ўрэшце рэшт бяссільнай у гэтым сусвеце, дзе ўсё пераплялося, дзе пясок можа шаптаць у птушыным шэпце, мыць ногі лірычнаму герою, у гнёздах вачэй якога – бела. Белая кашуля – частка вялікай сарочкі, сястры індыйскага сары, менавіта ў ім ідуць у сусвет Веды, у акіян агульначалавечнасці, дзе рэінкарнацыяй жывое пройдзе па ўсіх уцялесненых, спазнаўшы сусвет з усіх пунктаў адліку і кропак бачання.

Паводле А. Разанава, верш – уваходзіны ў будучыню, бо толькі гэтым ён істотны, якасны, сэнсавартасны. Вось чаму надзвычай уражваюць чытача разанаўскія асацыяцыі: у словах замкнёна смерць; маўчаннем вязня ўражваецца вежа; незаўважны вокам лёс разважае над вагамі; хрышчаны вадою здольны пайсці па вадзе, але чароўны вір знойдзе сваю ахвяру; над галавою кожнага з людзей заўсёды тоіцца звер; блізкае неба заўсёды ўваскрашае рунь.

Злёсы пісаліся, па словах аўтара, у 1975-79 і 2009 гадах, тады яшчэ друкаваліся без гэтага вызначэння (як у зборніку "Шлях-360"). Большая іх частка па структуры аб'ёмней, чым квантэмы, і, што ўжо істотна, мае загалоўкі. Усё гэта спрыяе спасціжэнню старога і вечна маладога свету: куды ўсё ж такі ляціць страла; дзе павінна блукаць далёкае сэрца; куды рынецца абвуглены крык; як праступае разора праз твар і сэрца?; як трава напаткае сваё карэнне. Усё спраўдзіцца, калі ў аснове ўсяго будзе ляжаць адпаведны "Падмурак":

насычана ціша жалезам вострым
прашчуры ў цішы
навостраны маладзік
будзіў – дабудзіўся
спявае певень
прашчуры завяшчалі
ў падмурку схаваны сон
навострана ціша жалезам спеўным
завешчанае падмуркам
абудзіцца маладзік
ціша спявае і ціша будзіць
ахоўваюць прашчуры пеўней сон[135]

У *квантэмах* і *злёсах* А. Разанава зусім адметнае ўзаемадзеянне часава-прасторавага кантынуума, што, аднак, у цэлым характэрна для творцы на працягу ўсёй дзейнасці. У свой час у выступленні на ПЭН-цэнтра ён сцвярджаў, што *гадзіннікі паэтаў могуць паказваць розны час і тым не менш, гэта дакладны час, - і таму кожны з паэтаў мае ўнутранае права меркаваць, што ён ведае?*[136]

У гэтых жа мініяцюрах амаль зусім няма прыкметаў часу, дзеянне адбываецца на авансцэне гісторыі, што падкрэслівае сам аўтар: *між вечных рэчаў спыніцца гадзіннік; час чысты.* Толькі па

---

[135] Разанаў А. І потым нанава пачаць, с. 36.
[136] Разанаў А. З апокрыфа ў канон, с. 53.

першых, г.зн. рэчах (выключэнне *злёса* “Простая лінія”) і можна здагадацца ці ўявіць эпоху, у якую здзяйсняецца ўчынак ці прадказваюцца ягоныя наступствы і вынікі. Узнікаючае, заўсёды цьмянае і плыткае, выяўленне мяча, зброі, лёзаў руні, агню, што моліцца, небяспечнага смаку веры, засцярогі, умураванай у вежу, кубка атруты, знікаючага замку, крыжа ў крузе выразна падкрэслівае артэфакты сярэднявечча, як галава без цмока – міфалагічныя вытокі; асацыяцыі з пеклам, страла, што забівае праз вякі, уваскрашэнні з дапамогай рукі, гібель у гліне, звер ва ўладзе (лічба звера), крумкач, аліва, вырай нагадваюць пра дапатопны сусвет, што ўжо знік, растаў, падобна свечцы, але ў смерці заўсёды існуе мера, таму і пануе сумота: усё вернецца *на кругі своя,* усё вырвецца са свайго пазачасся, бо імкнецца “ТУДЫ”:

Ні маладых куды
туды ні стары
ў сусветы
сцелецца цэль
і ляціць страла[137]

Пранікнуць *туды*, у самы пачатак, высновы, выток і спрабуе-імкнецца А. Разанаў. У адным з інтэрв’ю ён сцвярджае ў чарговы раз, што кожнае слова нясе ўсё ж такі розную сэнсавую нагрузку і інфармацыю на ўзроўні інтуіцыі. І нездарма кажуць, што сусветы ў касмагоніі створаны гукам, вібрацыяй. [138] Падобныя згадкі выклікаюць пэўныя асацыяцыі з індуісцкімі мантрамі, асабліва самай з усіх вызначальнай <u>ОМ</u>, з гучання якой і ўтварыўся сусвет. З’яўленне падобных высноў зусім не выпадковае. Алесь Разанаў быў у свой час старшынёй Фонда Рэрыха, што падкрэслівае ягоную арганічную цікавасць да ўсходняй філасофіі: паводле “Вікіпедыі”, *Мантра – святы гімн, які патрабуе дакладнага прайгравання гукаў, яго складнікаў. Звычайна мантра ўяўляе сабой спалучэнне некалькіх гукаў або слоў на санскрыце. Пры гэтым кожнае слова, склад ці нават асобны гук мантры можна мець глыбокі рэлігійны сэнс, кожны з якіх, у сваю чаргу, мае разнастайныя сэнсы і тлумачэнні.*

А. Разанава, безумоўна, прыцягвае зыходны пастулат індуізму аб тым, што ўсе гукі і словы, якія выкарыстоўваюцца людскімі істотамі, выразна ўплываюць на матэрыю. Мантра мае адрозненні ад

---

[137] Разанаў А. І потым нанава пачаць, с. 38.
[138] Разанаў А. З апокрыфа ў канон, с. 65.

малітвы, бо для першай істотны не столькі сэнс, колькі дакладнае ўвасабленне гукаў.

Асабліва прынцыпова для беларускага паэта ўспрыняцце таго, што, паводле індуістаў, мантра – гэта пэўная форма мовы, якая аказвае істотны ўплыў на розум, эмоцыі чалавека і нават на знешнія прадметы.

Мантра – надзвычай кароткая форма. *Панчакшара-мантра* налічвае пяць складоў, у якіх увасоблены ўвесь сусвет; *Харэ-Крышна* – шаснаццаць слоў, якія ўяўляюць імёны Бога на санскрыце. Беларускі паэт імкнецца спасцігнуць сутнасць гэтай формы, у якой асноўнае значэне заключаецца не ў слове, а ў гуках, што складаюць яго, а самі звязаны з пяццю першаэлементамі (зямля, вада, агонь, паветра і *акенца*).

Алесю Разанаву надзвычай імпануюць пошукі ўніверсальнай сілы, якой і можа ўяўляцца думка, што папярэднічае слову, як у рэальным свеце функцыя папярэднічае структуры. Менавіта таму нават знешне квантэмы становяцца падобныя да мантраў. Згадаем адну з іх, Гаятры-мантру, у перакладзе Т.Я. Елізарэнкавай:

«Мы хотим встретить этот желанный
Блеск бога Савитара,
Который должен поощрить наши поэтические мысли».

Беларускі паэт лічыць, што ў ягоных паасобных квантэмах “мова здабывае са сваіх радовішчаў амаль яўную мантру, якая можа прачытвацца безліч разоў і ўсё роўна заставацца нявычарпанай” [139]. І з гэтым можна пагадзіцца. Першая ж квантэма са зборніка “І потым нанава пачаць”: *“Зацяты радавод // жыўлю зямлю // учора вечар”* – гэта ўвасабленне спрадвечнай ісціны долі чалавечай: з праху створаны, у зямлю вернешся, і цяпер твая чарга жывіць зямлю, якая так доўга жывіла цябе, а замяняюць усіх новыя пакаленні. Пагэтаму ўяўляецца марнай надзея дзьмухаўца распрастацца ў парожні поўдзень, бо яго чакае агульны і непераадольны лёс усяго жывога. Слова, што дало некалі жыццё ўсяму існаму, спрабуе замкнуць у сабе антыпод жывому – смерць. І толькі ахвярнасць Хрыста вяртае «сущихъ во гробехъ». Але марныя намаганні, таму дарэмна доўжацца ўцёкі. Уражаная вежа дае маўкліваму вязню – чалавецтву шмат моваў.

Індусы лічаць, што кожны рух суправаджаецца гукам, хоць многія з апошніх мы не чуем, бо так зладжана вуха чалавечае. А гэтыя гукі на самой справе ўяўляюць сабой словы ці сцверджанні,

---

[139] З ліста да аўтара кнігі ад красавіка 2012 года.

сутнасць якіх можа быць зразумелая толькі тым, хто валодае ведай, – у гэтым выпадку мажліва разуменне *дасканалай сувязі* або авалодванне *ўніверсальнай мовай.* Ці не адсюль разанаўскія *цень цішыні; нямая яма; выпадак відушчы.*

Значымасць эксперыменту А. Разанава падкрэслівае і той факт, што персанажы інсцэніроўкі таленавітага рэжысёра М. Трухана “Рагнеда” выкарыстоўваюць фрагменты квантэм паэта для стварэння адпаведнай атмасферы прадчування хуткай трагедыі, вытокі і сутнасць якой ніхто дакладна спасцігнуць не можа.

Яны хаваюцца пад покрыва, якое сімвалізуе зямлю. Адтуль даносяцца абрыўкі фраз.

Ш а п т у х а. Сны маюць вочы…
М а с т а к. У чэрапе пячор…
Р а г н е д а. Нераспазнаны прашчур…
К р ы в ы. Сёння позна…
У л а д з і м і р. Празрысты цень…
М а с т а к. Праз цела на цяնькі…
М і г л а. Страла спявае…
Р а г н е д а. Палічаны спачатку…
М а с т а к. Чалавек…
М і г л а. Насупраць частак…
М а с т а к. Частае аблічча…
Ш а п т у х а. У смерці мера…
К р ы в ы. Свечка растае…
М а с т а к. Старое веча…
Р а г н е д а. Прадонне з крыку…
У л а д з і м і р. Ноч у дні…
М а с т а к. Крумкач…
К р ы в ы. Трымаецца ў руцэ…
Ш а п т у х а. Галінка лёсу…
М а с т а к. Маўчанне…
Р а г н е д а. Маўчыць…
У л а д з і м і р. Меч…
М і г л а. Ерэтыкі…
Ш а п т у х а. Ратуюць веру…
М а с т а к. Ад шчыта пачатак…
Р а г н е д а. Твар Вераду…
М а с т а к. Узіраецца ўглыб…
У л а д з і м і р. Не маю месца…

Ш а п т у х а. Вернутая вера… Громы, маланкі[140].

А. Разанаў сцвярджае, што *чалавечае існаванне не ўпісваецца ў прыроднае,* і лічыць, што ёсць з’явы, якія спасцігаюцца дакладнымі навукамі. Паэзія, у сваю чаргу, спасцігае з’явы, якія нічым іншым, ніякай іншай навукай нельга “намацаць” і ўгледзець. Сапраўды, вучоныя лічылі, што пасля вялікага ўзрыву рэакцыя павінна замарудзіцца, а парадак і сістэма павінны верхаводзіць. Аднак усё адбываецца ў прыродзе з дакладнасцю наадварот, і сусвет аказваецца зусім не згарманізаваным: чым далей, тым меней ладу ў ім. І навука чалавечая няздольная нешта сказаць адэкватнае, таму трэба шукаць дапамогі ў іншых сферах. Вось чаму ў квантэмах “мысль” не изрекается, а анігілюецца, каб змагло паўстаць і выявіцца тое, што глыбейшае за яе, прынамсі, за яе лагічную транскрыпцыю, “квантэмы – пераадоленне думкі” [141].

Калі ж сусветны выбух адбыўся з нечага, то можа гэтым нечым і быў гук. Вось чаму, спасцігаючы сусвет на ўзроўні інтуіцыі, А. Разанаў гаворыць:

“Я ў сваёй творчасці гуку надаю вялікую ўвагу. І менавіта з увагі да гуку, з патрэбы гуку стаць сэнсам, відаць, і ўзніклі мае аўтарскія жанры, як квантэмы і вершаказы”[142]. Паэт падкрэслівае, што большасць квантэмаў заснавана на гульні з гукамі, але апошнія якраз становяцца гукасэнсамі. Акрамя таго, ён лічыць, што ўнутры вызначаных навукай рытмаў, вядомых усім яшчэ са школы: ямб, харэй, дактыль, амфібрахій, анапест існуюць больш тонкія рытмы, якія спалучаны якраз з чалавечым голасам, чалавечай інтанацыяй:

“Адным і тым самым рытмам, нават калі і складоў будзе аднолькавая колькасць, у радку можна апісаць зусім розныя рэчы. Але адметнасць гэтым рэчам, гэтым творам надае якраз глыбокі рытм, спалучаны з голасам, інтанацыяй. І ў вершы важны не сам на сабе рытм, а якраз інтанацыя рытму, колер рытму… Вершы і ўзнікаюць як патрэба гэтай інтанацыі прабіцца, выявіцца, сказаць пра сябе”[143].

Падобнымі развагамі і, галоўнае, практычнымі спосабамі рэалізаваць філасофскія пастулаты, А. Разанаў знаходзіць ці можа толькі пакуль намацвае *новы стан творчага мыслення,* бо ўжо прамаўляе ўголас слова, што прысутнічае ў гэтых развагах – гэта ўжо

---

[140] Трухан М.М. Чаканні: Зб. інсцэніровак па маст. творах: Дапам. для настаўнікаў, кіраўнікоў тэатр. калектываў/М.М. Трухан; Уклад. С.І. Русак. – Мн.: Бел. навука, 2001, с. 105.
[141] З ліста да аўтара ад 12 красавіка 2012
[142] Разанаў А. З апокрыфа ў канон, с. 65.
[143] Тамсама..

пачуццё, але пачуцце, якое думае, разумее. А гукавая прастора, што акаляе чалавека, і ёсць, на думку паэта, мова:

"Тысячагоддзямі людзі, шматлікія пакаленні ў мову ўкладалі ўсё новае жыццё, укладаліся самі. І ў гэты палетак укладаецца ўся зямля і ўсё неба. Укладаецца космас. І, паверце, што ў космасе маюць вартасць не толькі нейкія новыя з'явы, новыя думкі, але важны і тыя асновы, якія напрацаваліся за гэтыя тысячагоддзі". [144] Квантэмы Алеся Разанава, нібы касмічныя зонды, даследуюць сусвет да першапачатковага выбуху, бо *космас жывы, і ён зацікаўлены ў беларускай мове.*

[144] Тамсама, с. 65-66.

5. КОД БЫЦЦЯ: ПУНКЦІРЫ.

А. Разанаў, раздзьмухваючы амаль згаслыя вугельчыкі, што засталіся пад попелам забыцця ад мінулых стагоддзяў, здабыў многае як для нацыянальнай культуры ўвогуле, так і для самога сябе як паэта і як асобы, творча развіўшы адпаведныя дасягненні папярэднікаў. Аднак яго не спакусіла дамінуючая ў тыя часы сакральная аснова старабеларускай літаратуры, нягледзячы на пэўныя плённыя і даволі паспяховыя спробы рэнесансу ў апошні час. Ва ўсялякім разе ён не становіцца апалагетам моднай цяпер плыні, што прэтэндуе на высокае званне *духоўнай.* А можа яго, паэта-філосафа, адпужвае прымітыўна-просты зыходны пачатак апошняй, якая часцей за ўсё ўяўляе сабой алюзіі ці больш-менш шырокія развагі з нагоды пэўнага выслоўя ці псалма Бібліі, або евангельскай прытчы ці дзеянняў апосталаў, якія інтэрпрэтуюцца ў пэўнай адпаведнасці з задумай аўтара. Сакральны пачатак творчасці А. Разанава не кідкі, вонкавы, знешні, а заўсёды скрытны, схаваны, пазбаўлены рыторыкі і дэмагогіі, пра што мы больш падрабязна пагаворым ніжэй. Ён прытрымліваецца тэзіса, сфармуляванага ім самім: “Ва ўсякім натхнёным слове, няхай яно і не пра Бога, – Бог”.

З традыцый літаратуры мінулых гадоў ён найперш імкнуўся засвойваць сціласць апошняй, яе выключную лапідарнасць, вялікую ўнутраную свабоду, нягледзячы на жорсткія рамкі задумы, што надзвычай адпавядае формаўтвараючым пошукам нашага сучасніка. Пэўныя знаходкі значна ўзбагацілі творчую амплітуду аўтара, яшчэ раз узмацніўшы ягоную перакананасць і рацыянальнасць і ўпэўненасць у перспектыўнасці падобных эксперыментаў. Але шукаць, у гэтым аўтар перакананы, неабходна ўсё ж такі ў сучаснасці, бо эвалюцыя здзяйсняецца ў напрамку, у якім яна адначасова можа ўсё болей, і, наадварот, усё больш не можа, а такое верагодней усё ж у перспектыве.

За межамі акрэсленай рэчаіснасці ўсё настойлівей праступае мяжа, дзе *ўсё* і *нішто* абазначае адно і тое. А. Разанаў ідзе следам К. Малевіча (згадаем яйкі-квадраты на вокладках ягоных кніг), імкнучыся перастварыць НІШТО на фоне космасу і падпарадкоўваючыся панаванню чыстай пачуццёвасці. Дзеля гэтага бачання трэба знайсці новы пункт зору, вось чаму паэт імкнецца ў чарговы раз спазнаць *эфект гары,* адкуль многія рэчы бачацца зусім па-іншаму. Гэтым і тлумачыцца новае разуменне сутнасці паэзіі, бо ў прынцыпе ўсё можна параўнаць з усім, усё паддаецца рыфмоўцы, аднак не на гэтых

кітах трымаецца паэзія. Яна, як і ўсе сутнасці паводле філасофіі нашага сучасніка, трымаецца на надзвычайным *паветраным* фактары – на ісціне.

Як ніхто, А. Разанаў на пачатку новага тысячагоддзя выступае супраць колькаснага крытэрыю і паказчыка ў паэзіі, якія ўяўляюцца галоўнай перашкодай паэту. Менавіта ў шматлікасці апошні перастае быць абавязковым, нават пачутым. Добрых вершаў сапраўды мноства, але яны павінны быць выключнымі. І, пажадана, кароткімі. І ў гэтым арыентавацца на кроплю вады, у якой адлюстроўваецца сусветны акіян. У гэтым ён і сам паказвае выключны прыклад, бо колькасць ягоных зборнікаў твораў параўнальна невялікая, але затое кожны з іх рабіўся сенсацыйнай падзеяй у айчыннай паэзіі і кардынальна мяняў вектар ейнай эвалюцыі.

А. Разанаў лічыць, што сучасны верш павінен змясціцца на адной старонцы (каб не перагортваць яе) і ў некалькі радкоў (каб чытаць і мець мажлівасць пачаць спачатку): ён павінен засяроджваць на сабе, як засяроджвае агонь. Аднак нават такая мініяцюрная форма патрабуе значнага зместу; у будучым з іх кінематограф зможа ствараць фільмы (у гісторыі мастацтва ўжо існуе падобны прэцэдэнт – фільм паводле верша Л. Арагона “Ружа і рэзеда”). Верш, як ніякі іншы жанр, запоўнены палімернасцю і ў ім жывуць, пакутуюць, кахаюць і шукаюць ісціну – героі, сэнсы, гукі, словы. Як невычэрпны атам, так і *субатамны свет слова, паэзіі тоіць у сабе свае таямніцы і адкрыцці.* Але жывуць яны па ўласных законах, што свядома падкрэслівае А. Разанаў:

У мініяцюр свая паэтыка, свае асаблівасці і свае задачы, якіх не вырашыць буйнай форме.

У мікрасвеце мініяцюр не менш таямніц і магчымасцяў, чым у макрасвеце іншых жанраў. У мініяцюры пачынае “гучаць”, істотнець не толькі асобнае слова, але і асобная літара, гук. Гук – “электрон” верша.

Мініяцюра прадбачыць паэму: як зерне больш колас, чым сцябло, так і яна больш мікрапаэма, чым мікраверш. [145]

На пачатку ХХ ст. Г. Апалінэр, захоплены поспехамі свайго сябра П. Пікасо, лічыў, што кубізм ідзе шляхам сучасных дакладных навук, бо авалодвае чацвёртым вымярэннем у катэгорыі прасторы, што, у сваю чаргу, прывядзе да спасціжэння (або стварэння) новага свету. Акрылены верай у магутнасць навукі, ён марыў здзейсніць нешта падобнае і ў сферы мастацтва, у чым нават дасягнуў пэўных

---

[145] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 3-4.

поспехаў, стварыўшы *новы рэалізм, надрэалізм.* Смерць класічнай паэзіі Г. Апалінэр узнавіў у згаданай аповесці “Забойства паэта”, якую ў пэўнай ступені можна лічыць аўтабіяграфічнай. Ягоны *alter ego,* паэт Кроніамантальь, апавядае аб апошнім вершы, напісаным правільным памерам па законах класічнай паэтыкі, і прапануе новую форму, якая складаецца з незразумелых слоў:

Тел. № 33-12. Пан: пан.
Оэаиииио. К. Тэн
ииииииииииии[146]

І чым гэта горш, чым творы Трыстана Тзара, які складаў вершы з дапамогай капелюша, з якога здабываў у адвольным парадку напісаныя на кавалачках паперы словы або выразаныя з газеты фрагменты артыкулаў, што складваліся ў неспазнавальны тэкст, празваны ў большасці выпадкаў абракадабрай? Нібы старажытны маг, немец Гуго Баль згадваў замовы: *чари-бери-бимба* (яўныя асацыяцыі з В. Хлебнікавым і ягоным сябрам А. Кручоных). У рускай традыцыі гэта называлася *публичной казнью фарсовой морали и пресыщенности.* Згадаем і *пощечину общественному вкусу* пачатку XX стагоддзя.

У пэўнай ступені гэта адказ на пасылку Г. Апалінэра з верша *«Обручение»:*

Простите неведенье мне,
Простите что правил не знаю древней игры стихотворной
Я ничего не знаю отныне я только люблю [147]

якому папярэднічаў эпіграф: *Некогда я писал стихи по правилам, которые теперь позабыл.* У адпаведнасці з велічнай задачай менавіта ў гэты час Г. Апалінэр свядома адмаўляецца ад пунктуацыі ў вершах: *знаки препинания бесполезны, ибо подлинная пунктуация – это ритм и паузы в стихах.*

У перадсмяротнай кнізе “Каліграмы. Вершы міру і вайны” (1913-1916), якая ўбачыла свет у 1918 годзе, паэт адвяргае папрокі ў разбурэнні нормаў і правілаў традыцыйнай паэзіі: *Классический стих подвергся сокрушительной атаке до меня. Я же так часто им пользовался, так часто, что даже вдохнул новую жизнь в*

---

[146] Тамсама, с. 40.

[147] Аполинер Г. Алкоголи. – С. 222

восьмисложник, например. В области искусств я тоже ничего не разрушал, а если делал попытки помочь новым школам, то не в ущерб школам прошлого. [148] Г. Апалінэр у далейшым будзе шматкроць даказваць свой стваральны, а не разбуральны пачатак у паэзіі, што, несумненна, аб'ядноўвае яго з беларускім паэтам, які не аднойчы будзе цкаваны і крытыкамі, і паэтамі.

Каліграмы для нашага даследавання цікавыя тым, што частка твораў выканана ў выглядзе лірычных *ідэаграм,* або каліграм, г.зн. словы складваюцца ў гравюру, замалёўку, малюнак. Самая славутая з іх – "Заколатая галубка і фантан", у якім спалучэнні слоў нагадваюць ваду, што выцякае з гэтай інжынернай спаруды. Дадзены эксперымент з'яўляецца вынікам развіцця тэхнікі (кіно, гуказапісываючыя прылады), якая дазволіла па-новаму зафіксаваць слова і вобраз. Таму застаецца толькі ўяўляць, што чакае нас у гэтай сферы ў эпоху камп'ютарызацыі і нябачнай тэхналагізацыі.

Цяперашняму слову ў шматлікіх выпадках ужо не хапае сілы, каб перадаць усю складанасць быцця. І дарэмна яго шукаюць паэты ў нязздзейсненай надзеі менавіта праз яго выказацца да канца. Роўнавялікім усемагутнаму слову можа стаць толькі маўчанне: *тое ж слова, але са знакам мінус. Яго страта, Яго след, Яго адсутнасць.* Маўчанне (*мовачанне*) – вызначальная канстанта свету Алеся Разанава. Філолаг А. Разанаў – блізкі родзіч фізіка Ньютана, бо сцвярджае, што як белы колер спалучае ў сабе ўвесь спектр вясёлкі, так і маўчанне аб'ядноўвае ў сабе ўсю гаму гукаў.

Сусвет беларускага паэта выключна малады, ён толькі што, на нашых вачах, створаны з хаосу, а таму яшчэ не застыў, не зацвярдзеў, ён падатлівы, нібы гліна (неапаленая) або пластылін. Менавіта таму і слова яшчэ не застыла ў значэнні сваім і значымасці, а ўяўляе сабою першапачатковую матэрыю, унутранай сутнасцю сваёй падобнай да распаленай магмы, што можа хлынуць куды заўгодна. У гэтым свеце яшчэ няма месца чалавеку, тым болей вынікам ягонай дзейнасці:

Не замінайце,
ветахі-ліхтары:
дзіўлюся на поўню. [149]

---

[148] Аполинер Г.
[149] Разанаў А. Дождж: возера ў акупунктуры: пункціры. Мн.: І.П. Логвінаў, 2007, с. 58.

Нікому не патрэбны зрэдку згаданыя прыкметы цывілізацыі, бо дамінуе спракаветнае жаданне далучыцца да першароднай чысціні, да вытокаў. Вышэй мы адзначалі выключную назіральнасць Разанава-паэта, незвычайную метафарычнасць успрымання ім акаляючай рэчаіснасці, якая ўяўляецца нечым цэлым, непадзельным, з якога цяжка вылучыць паасобныя іскрынкі-тропы, не баючыся страціць агульную карціну. Выключна дасканалыя разгорнутыя замалёўкі прыроды, якія выконваюць адпаведную функцыю ў канкрэтным паэтычным творы, маюць значную вартасць самі па сабе. Яны ўжо не павінны выконваць службовую ролю ў якасці фона дзеяння ці стварэння пэўнай атмасферы – яны самавартасныя і самадастатковыя. Менавіта таму яны могуць ужо і падавацца без праламлення праз людское вока, а нібыта ва ўласнай сутнасці, якую толькі і фіксуе паэт. Дзеля гэтага класічны прыродаапісальны верш, як і звычайнае ўстаўное апісанне прыроды пачынае губляць свае родавыя прыкметы, здзяйсняючы эвалюцыю ў новую сутнасць, да гэтага часу толькі падразумяваную і прадбачаную, чым сцвярджаецца новы пункт гледжання, новае светабачанне і светаўспрыманне, пра што і сведчыць чарговая адметная кніга новых мініформаў, якія паэт назваў *пункціры*. З’яўленне выключнага паэтычна-незвычайнага дажджу, кроплі якога параўноўваюцца з лячэбнымі іголкамі над велізарным возерам, сведчыць аб дамінанце прыроды, аб незапатрабаванасці і непатрэбнасці чалавека на дадзеным этапе экзістэнцыі. Пра гэта ў пэўнай ступені і расказвае анатацыя да зборніка: “Пункціры – акупункціры: у даступнай воку і думцы рэчаіснасці яны заўважаюць тое, што ўяўляецца своеасаблівым знакам гэтай рэчаіснасці, кранутае – яно змяшчаецца ў водгук і ўкладаецца ў радкі”[150].

Зборнік пункціраў – чарговае сцвярджэнне адметнасці, арыгінальнасці, пярвічнасці ўспрыняцця свету беларускім паэтам, нібыта да яго ніхто і не спрабаваў успрымаць яго вобразна. А. Разанаў нязменны, настойлівы, што ў цэлым абсалютна не ўласціва яго творчай манеры, у гэтай прыналежнасці да вялікай таямніцы ўзаемадзеяння мікракосмаса індывідуальнасці і макракосмаса быцця, хоць надзвычай цяжка правесці паміж імі мяжу, а душа і ўнутраны свет паэта і сусвету падчас нават роўнавялікія, нібы ў рамантыкаў. А таму невядома ні будучае чалавека, ні перспектывы свету, бо сам *Гасподзь не ведае як след, Гасподзь вядзе эксперыменты.* Адкуль жа тое ведаць паэту? Мы кожны дзень на рубяжы былых і будучых

[150] Тамсама, с. 161.

стагоддзяў, вось чаму існуе ўпэўненасць, што вернецца толькі сейбіт. Хаця мінулае і ўсемагутнае ў сваёй мінуласці і магутнасці, яно саступае таму, што прыйдзе: нельга застацца, не застаючыся, як і нельга знікнуць, не знікаючы.

Пункцір – гэта першая па часе ўніверсальная мікраформа ў паэзіі А. Разанава. Як і ўсе жанравыя разнавіднасці ў паэзіі А. Разанава, пункцір жыццяздольны, ён зусім не застылы, наадварот, падвержаны пастаянным зменам, што праяўляецца нават у знешняй структуры. Так, у 1995 годзе ён сцвярджаў:

“Пункцір – гэта 3,4,5, ну 6 радкоў ад сілы. Але ён валодае ўнутранай цэласнасцю і, мне думаецца, што маленечкі па аб’ёме пункцір па сутнасці сваёй нават большы, чым верш… Калі верш – гэта як колас, як рунь, сцябліна, то пункцір – гэта зернейка. І калі паэма – цэлы колас, то ўсё ж такі адно зернейка – яно больш блізкае або сугучнае, або больш адпаведнае коласу, чым сама саломінка, сама сцяблінка. І таму, мне думаецца, што нейкім чынам пункціры нагадваюць мікрапаэмы”.

Аднак “Пункціры”, што склалі другую частку зборніка “Назаўжды” (1974), маюць адрозненне ад тых, што з’явіліся значна пазней, на рубяжы стагоддзяў і тысячагоддзяў. Магчыма тады яшчэ не зразумелі іх важкасці і значнасці, невыпадкова яны не былі вылучаны ў загалоўку (хаця гэта зроблена ў змесце) і ў анатацыі, дзе гаворка ідзе толькі пра вершы і аднайменную паэму. Мажліва і сам аўтар яшчэ намацваў адпаведную форму, якая ўжо адгукалася, але яшчэ цьмяна і невыразна. Менавіта гэтым тлумачыцца і наяўнасць рыфмоўкі, і рытмізацыя, і паўторы апорных слоў і сінтагмаў, чаго мы ўжо ніяк не сустрэнем у пазнейшых творах, хаця ў кнізе выбранага “Танец з вужакамі” (1999) першапачатковыя формы яшчэ будуць суседнічаць з новымі варыянтамі, а ўжо ў наступных выданнях апошнія настолькі дамінуюць, што здзяйсняюць кананічны выгляд, да якога ўжо і прызвычаіўся чытач. Але галоўнае ў іх праявілася ўжо тады – выключная філасафічнасць, назіральнасць, здольнасць убачыць у імгненні праявы вечнасці. Усё тое, што надае гэтым залацінкам сапраўдную вагу і значнасць. Хаця, ведаючы А. Разанава, можна не сумнявацца, што нават такая малая форма зведае чарговую эвалюцыю, хаця ўжо і так кардынальную. Аўтар свядома абмяжоўвае палёт думкі, караван асацыяцый, ён імкнецца да кроплі вады.

Калі першыя пункціры былі параўнальна “разгорнутымі” (у той ступені, у якой апошняе можна аднесці да гэтай мікраформы), дзякуючы чаму з’яўлялася некалькі планаў вобраза ці нават некалькі вобразаў:

За крок да ўдачы
спынюся,
за хвіліну да перамогі
паглыблюся ў думкі.
Сябры ўздыхнуць і адыдуць прэч,
жыццё ўсміхнецца і спыніцца побач. [151]

то цяпер паэт болей давярае чытачу, ён дае яму для развагі і роздуму не болей дзесятка слоў:

У лесе пахмурным
бярозы –
белыя паланянкі. [152]

Гэта яшчэ нешта сярэдняе паміж класічным вершам і тым, што атрымаецца ўрэшце. Таму ў невялікім раннім пункціры можна сустрэць і згадкі пра храм, статую, кнігу; убачыць людзей, аблокі і дрэвы, з якімі расстаўся, убачыць усмешку дарогі і пачуць яе ўсхліп; кісцяпёрая рыба, якая выйшла на сушу, не можа адразу пазбыцца сваіх “рыбіных” рудыментаў. Падобная форма не можа яшчэ да канца пазбавіцца скуры, з якой вылузалася. Па сутнасці, пункцір жыве ўжо, неўсвядомлены, не абазначаны, амаль ва ўсіх вершах з кнігі “Назаўжды”, за выключэннем баладных. Па сутнасці, вершы “…Не распнутае доляй ўбогаю”, “Шчасце”, “Прамільгнуўшае”, “.. Напінаецца цяж” складаюцца з дасканалых пункціраў, урэшце рэшт аб’яднаных скразною тэмай. А фінальныя радкі верша “Адкрыццё”:

Сякуць
шалёныя падковы
лугоў напятае крысо…
І кожны момант
выпадковы,
і выпадкова
адкрыццё. [153]

сугучны пункцірам:

[151] Разанаў, А. Танец з вужакамі, с. 80.
[152] Тамсама, с. 83.
[153] Разанаў А. Назаўжды, с. 25-26.

Спазнаць –
спазнаеш разважанні,
трактаты, дні, календары,
спазнаеш круг і скрыжаванні,
спіраль…
А ісціну –
ствары. [154]

або

Чые сляды засыпала пяском,
чые сляды травой пазарасталі…
Нібы мы памыляемся –
прырода
сцірае чалавечыя сляды. [155]

Кожны з ранніх пункціраў – па сутнасці малюпасенькае філасофскае афарыстычнае выслоўе, якое дабірае значнасці гучання сваёй дасканалай рыфмоўкай.

Сышло сцяжынай непрыкметнай,
як і прыйшло, на бляск і тло,
што колісь мараю было
і будучыняй запаветнай. [156]

Нібы вялікі Саламон, А. Разанаў услаўляе *міг, што быў і ўжо няма*, хвіліну, якой не хапае для шчасця і жыцця, і ў той жа час дастаткова з ліхвой, каб разлучыцца назаўсёды. У гэтым ён надзвычай блізкі К. Бальмонту, які менавіта жыў мігам, імгненнем, бо чалавек, лічыць рускі паэт, існуе толькі ў гэтую хвіліну, але якраз у гэтым і праяўляецца ўся паўната быцця:

Я не знаю мудрости, годной для других.
Только мимолетности я слагаю стих.
В каждой мимолетности вижу я миры.
Полные изменчивой радужной игры. [157]

---

[154] Разанаў А. Назаўжды, с. 65.
[155] Тамсама, с. 66.
[156] Тамсама, с. 62-63.
[157] Бальмонт

У нечым мініяцюры А. Разанава нагадваюць прытчы мудрага Саламона, бо яны ўяўляюць сабой код быцця чалавецтва, а закладзены ў іх змест і сэнс можна развіць да рамана, як з зернейка вырастае велізарны баабаб або магутная секвойя. Блізкія яны і “Развагам” Б. Паскаля – найперш афарыстычнай формаю з яе парадаксальнай структурай, што вынікае з самой прыроды рэчаў. Мысленне Б. Паскаля настолькі парадаксальнае, што практычна кожная ягоная выснова замяняецца на супрацьлеглую, а самі думкі-*афарызмы* вынікаюць з адмаўлення ўсіх *за і супраць,* бо і сама прырода чалавечая, а таму і сам пісьменнік, і яго мысленне парадаксальныя. Аднак, як заўсёды, нават на гэтым фоне А. Разанаў застаецца адметным і арыгінальным, бо спавядае ўласную філасофію, дзе чалавек далёка не цэнтр сусвету, а толькі пясчынка, атам на агульным улонні існага, якому ўласцівы асноўныя чалавечыя хібы. Перш за ўсё нявечнасць, часовасць чалавека, якая так кантрастуе з ягоным уяўленнем пра цара прыроды:

> *Спяшаемся, але ўсё роўна не пасяваем зра-*
> *біць і дасягнуць усяго, чаго б хацелі, дый тое,*
> *што робім і чаго дасягаем, носіць на сабе адзнакі*
> *гэтага нашага спеху, часавасці. Але галоўнае –*
> *мы не «паспяваемся» самі: мы рухаемся, з ра-*
> *ніцы ў дзень, з дня ў ноч, з маленства ў сталасць,*
> *са сталасці ў старасць, і асноўныя пытанні на-*
> *шага існавання не вырашаюцца, а адступаюць, -*
> *«адтэрміноўваюцца», і наш рух нагадвае перамя-*
> *шчэнне па геаметрычнай паверхні, дзе кожны*
> *наступны пункт па-свойму мадэлюе тую самую*
> *сітуацыю, якая ўзнікла ў папярэдніх пунктах.* [158]

У гэтай імклівасці, няспыннасці чалавеку няма калі засяродзіцца не толькі на сабе, але і наваколлі. Менавіта таму няма грунтоўнай апоры, няма на што абаперціся, каб знайсці раўнавагу.

Парадаксальная па сваёй сутнасць чалавека, парадаксальная кожная ісціна, што і знаходзіцца ў аснове ўсіх супярэчнасцей, бо кожная зыходная правільная выснова зусім лёгка адвяргаецца супрацьлеглай, не менш ісціннай за папярэднюю. Падобны ўрок развіцця-эвалюцыі чалавечай думкі прыводзіць у тупік, бо ўсе пазначаныя антыноміі немагчыма прывесці да адзінай асновы,

---

[158] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 10-11.

сінтэзаваць іх, што, здавалася б, павінна быць прызначэннем чалавека. Такія вывады надзвычай блізкія паэту-філосафу А. Разанаву. Ягоны герой і розумам, і сэрцам прадчувае немажлівасць аб'яднаць гэты свет, адзінай рэальнасцю якога з'яўляецца якраз парадокс – барацьба і адзінства супрацьлеглых палюсоў. Чалавек, лічыў Б. Паскаль, каб застацца чалавекам, павінен імкнуцца да гэтых супрацьлегласцей, а не да адной з іх, бо калі ён кранаецца да адной з іх, то немінуча трапляе ў супрацьлеглыя.

Тым болей, што ён не ведае *што – страта, а што – набытак, што – немач, а што – здароўе, што – мала, што – шмат (Дзічка).* Дык навошта тады імкнуцца да ведання, якое памнажае пакуты?

Ф.М. Дастаеўскі лічыў: *Человеку от природы свойственно чувство сомнения и ущербности, ибо человеческий разум устроен так, что он постоянно не верит в себя, не удовлетворяется собой и потому склонен свое существование считать недостаточным. Отсюда возникает стремление к вере (Drang zum Glauben) в жизнь по ту сторону гроба. Очевидно, что человек является переходным существом, и его существование на земле, несомненно, – это процесс, непрерывное существование куколки, которая превращается в бабочку.*

Алесь Разанаў падкрэслівае адметнасць прыроды чалавечай, якая і дазваляе яму быць такім:

> *Аднак чалавек не толькі часавы, але і паза-*
> *часавы і з гэтай пазачасавасцю, як са сваёй гла-*
> *бальнай перспектывай, сустракаецца не толькі*
> *ў канцы свайго шляху, але і ў кожным яго пункце,*
> *калі адважваецца паглядзець над сабой, калі*
> *ўскрыльвае духам.* [159]

Вось чаму ў пункцірах беларускага паэта сны блукаюць у лабірынце розуму, а розум – у снах людскіх; самыя розныя і простыя пытанні задаюць дзеці; асноўныя законы напісалі птушкі на аблоках; няма звароту не толькі ў маленства, але і да ўсяго, з чым расстаўся, *ці гэта час належыць нам, ці гэта мы яму належныя* – невядома нікому. Прырода толькі дазваляе задаваць пытанні, адказу на іх ніколі не будзе, болей таго, яна проста *сцірае чалавечыя сляды.*

Яшчэ да болей пачварных высноў прыходзіць В. Хлебнікаў:

---

[159] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 11.

Из мешка
На пол рассыпались вещи.
И я думаю,
Что мир –
Только усмешка,
Что теплится
На устах повешенного. [160]

Сусвет наогул незразумелы і неспасцігальны, але ў гэтым ёсць свая вялікая паэзія. Д. Кітс узненавідзеў І. Ньютана, які сваёй тэорыяй свету як фізічнай з’явы разбіў ушчэнт крышталёвую вясёлку на паэтычным небасхіле. Няма зыходнай кропкі адліку ўсяму, няма паняцця руху, як і ягонага сэнсу, калі, зразумела, не вярнуцца да адвечнага, што ўсё ў гэтым свеце створана і прадвызначана адзіным дэміургам: карані, галіны, плады, прычыны, вынікі. І хоць выключнейшая вартасць чалавека – здольнасць мысліць, ягоны розум не здольны ахапіць сукупнасць прычынаў рэальных з’яў. Аднак памкненне шукаць апошнія закладзена ў нашыя душы. Толькі думка ўзносіць нас, а не прастора і час, у якіх мы нішто.

Жизнь, природа и история абсолютно безразличны к смыслу, которым наделяет человек свои действия и страдания, – сцверджанне № 3 Ф. Ніцшэ дапамагло многім спазнаць марнасць памкненняў чалавека. – *Законы природы – слишком человеческое изобретение. Они являются результатом отношений между человеком и тем, что он познает. У людей есть необходимость в них, даже если они относительны. Поэтому можно не только отрицать существование относительной истины, но и утверждать, что человеку нужны иллюзии.* [161] Якраз гэтым і абумоўлена неабходнасць мысліць дастаткова, бо толькі ў гэтым – аснова маральнасці: *Мы живем в мире Ньютона, где действует физика Эйнштейна и логика Франкенштейна (Д. Рассел).*

А. Разанаву надзвычай спрыяльныя пошукі сусветнай думкі, ён сам – філосаф-паэт, менавіта таму яго творы зусім не ілюстрацыі да пэўных светапоглядных тэзісаў, а мастацкае ўспрыняцце свету, філасофія паэзіі быцця. Раней гэтым шляхам прайшоў Ф. Цютчаў. Невыпадкова ў пункціры беларускага паэта:

“Аблокі – цемратворцы
акрыюць неба твар”, -

[160] Хлебников В. Творения, с. 44.
[161] Ницше Ф. Воля к власти. Последние афоризмы, с.

можна ўбачыць асацыяцыі са славутым *«И Божий лик отобразится в них».*

Як сцвярджаў Лотрэамон, "*суждения о поэзии имеют большую ценность, чем поэзия. Они суть философия поэзии. Философия понятия таким образом охватывает поэзию. Поэзия не смогла обойтись без философии. Философия смогла обойтись без поэзии"*. Аднак усіх творцаў у любыя стагоддзі хвалявала адна праблема: як спалучыць філасофскі і паэтычны пачаткі пазнання? Вось чаму верш "…*Певучесть есть в морских волнах"* Ф. Цютчаў узмацняе эпіграфам: *Est in arundi nus modulatio musica ripis* (*Есть музыкальная стройность в прибрежных тростниках*), у чым і праяўляецца яго спроба спалучыць блізкае, але неспалучальнае – дасканалым радком даследаваць гаромонію *горних* сфераў:

Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник?[162]

А. Разанаў надзвычай блізкі ў філасофскім спасціжэнні свету вялікаму рускаму паэту найперш адметным складам розуму і светаўспрымання, спецыфіку якіх падкрэсліваў сам Фёдар Іванавіч:

Иным достался от природы
Инстинкт пророчески-слепой –
Они им чуют, слышат воды
И в темной глубине земной.[163]

Ф. Цютчаў імкнуўся сродкамі лірыкі спасцігнуць сутнасць быцця ва ўсім спектры ягоных праяваў: ад унутранага свету чалавечага (мікракосмаса) да сусвету (макракосмаса). Касмагонія і натурфіласофія паэта ўяўляюць сабой не толькі ілюстрацыю пэўнага філасофскага тэзіса, а глыбокапаэтычную рэалізацыю выпакутаванага ўспрыняцця жыцця ў яго плыні і складанай эвалюцыі ў часе. І, самае галоўнае, дадзеныя пошукі знаходзяць водгук у душы чытача, здольнага ў сваім уяўленні дамаляваць тое, што толькі абазначыў аўтар у паэтычным вобразе:

[162] Тютчев Ф.И. Сочинения в 2-х т. т. 1. Стихотворения, 1984, с. 202.
[163] Тамсама, с. 193.

Вы зрите лист и цвет на древе:
Иль их садовник приклеил?
Иль зреет плод в родимом чреве
Игрою внешних, чуждых сил. [164]

А. Разанаў упэўнены, што новы час патрабуе знайсці новую форму для ўвасаблення гэтай праблемы. Ён пакутуе ў пошуках адэкватнасці, ягоны ідэал – абысціся ў гэтым складаным працэсе без слоў:

Мы нічога не можам атрымаць звыш
сябе, звыш сваёй меры: мы – у космасе, кос-
мас – у нас, але мы бесперастанна абмяжоў-
ваем і дэфармуем яго сабою, і мусіць мінаць
жыццё за жыццём, разбіваючы зацвярдзелыя
формы, пакуль свядомасць здолее ўспрымаць
Тое, Што Ёсць, не ўпадаючы ў непрытомнасць.
Бо і сон – непрытомнасць, і смерць – непры-
томнасць. [165]

Каб паспяхова вырашыць дадзеную праблему, трэба ўвайсці ў яе сярэдзіну, а каб пераадолець перашкоду, неабходна заглыбіцца ў яе сарцавіну. Там не будзе ключоў ад Сезама, але сам гэты ўваход становіцца пачаткам вырашэння праблемы, бо і праблема, і перашкода не што іншае, як сведчанне, што жыццёвы шлях чалавека са сферы сінтэза пераключаецца ў сферу, дзе тэзіс супярэчыць тэзісу, і дзе чалавек змяшчае вельмі многа самога сябе, а таму сінтэзу і чакаць не варта.

У адпаведнасці з гэтым, большасць твораў А. Разанава ўяўляе сабой філасофскія імпрэсіі, у якіх, нібы ў вачах савы, сімвала Сафіі, адлюстроўваюцца спрадвечныя ісціны. Тым, што ён не першым датыкаецца да водаў спрадвечнай мудрасці, А. Разанаў падкрэслівае не аднойчы. Падобны зварот уяўляецца адметным *дэжавю* не толькі чалавецтва, але і канкрэтнай асобы:

Здасца,
што ўсё ўжо было:
позірк, пяшчотны і чулы,

---

[164] Тютчев Ф.И. Сочинения в 2-х т. т. 1. Стихотворения, 1984, с. 101.
[165] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с.

сонца ў лісці і крыло,
што ў вышыні мільгнула. [166]

Аднак ісці неабходна, у гэтым тваё прызначэнне, бо сляды ўсіх, хто прайшоў гэтым шляхам да цябе, засыпала пяском, яны зараслі травою: прырода сцірае ўсе сведчанні існавання чалавецтва. Калі ты не можаш спасцігнуць сутнасць быцця, то ствары ісціну сам.

Але хто ж ведае, што такое ісціна? Пілат пасля гэтага пытання надоўга замоўк. А. Разанаў параўноўвае ісціну з яшчаркай, якая пакідае паляўнічаму свой рухавы хвост, каб адцягнуць яго ўвагу на бескарысныя і бяссэнсоўныя пошукі. Развіваючы падобны тэзіс, А. Разанаў лічыць, што існуюць задачы-адкрыцці і задачы-пасткі, якія забіраюць твой розум і энергію і, нават разгаданыя, нічога табе не гавораць і нікуды цябе не вядуць. Яны нагадваюць цёмны пакой, галоўная асаблівасць якога ў тым, што ён цёмны. Менавіта таму так істотна не прыняць умовы гэтай задачы, не ўвайсці ў яе межы. Ды і наогул нельга нікуды не ўвайсці, як і вярнуцца назад, асабліва ў дзяцінства.

Наш сучаснік у пункцірах у нечым прыпадабняецца Прусту, які з дапамогай кавы і пячэння спрабуе ўваскрэсіць мінулае. Нешта падобнае спрабаваў здзейсніць А. Адамовіч, каб з сінім томікам вершаў А. Пушкіна вярнуцца ў гады дзяцінства, калі маці была зусім маладой. Страчаны час вярнуць нікому не ўдасца. Менавіта таму А. Разанаў, падкрэсліваючы, што мерай усіх рэчаў, існуючых у тым, што яны існуюць, і не існуючых у тым, што яны не існуюць, з’яўляецца чалавек, знаходзіць новыя асновы *пункцірнага* светаўспрымання: сілагізмы пра адлегласці, пра тое, што ўсё мінае, пра думку, якая, каб спазнаць сабе, дзеліцца папалам – на паляўнічага і ўцекача – і гіне ў працэсе спасціжэння, пра памкненне, якое больш істотнае, чым мэта, пра раўнавагу каменя і хлеба і г.д.:

Куды? Адкуль?.. –
маўчанне…
Не дасць адказу час.
Стаю – і сам пытанне,
іду – і сам адказ. [167]

---

[166] Разанаў, А. Назаўжды. Вершы і паэма. – Мн., 1974, с. 66.
[167] Тамсама, с. 8.

Адным з першых у славянскай традыцыі, хто шукаў у падобным кірунку, быў, несумненна, Рыгор Скаварада, які стварыў тэорыю *трех миров* і *двух натур*. Пра гэта паэт-філосаф пісаў у славутым творы *Потоп змиин*:

Первый есть всеобщий и мир обительный, где все рожденное обитает. Сей составлен из безчисленных мыр-миров и есть великий мыр. Другии два суть частныи и малыи мыры. Первый микрокозм, сиречь – мырик, мирок, или человек. Второй мыр символичный, сиречь Библиа. [168]

Ён сцвярджаў, што ўвесь свет складаецца з двух натур: адна – бачная, другая – нябачная. Разам з тым Р. Скаварада, як і Ф. Цютчаў, а таксама многія іх паслядоўнікі, будуць асноўную ўвагу прысвячаць маральным аспектам быцця менавіта *мирка,* г.зн. чалавека. У сваіх філасофскіх творах і байках Р. Скаварада шукае маральны імператыў жыцця, задаючы сабе і людзям галоўнае пытанне: *мы общество или стадо свиное?*

Афарыстычна падводзіць вынікі жыцця наш сучаснік:

Час смерці, у якім усё згушчаецца,
факусіруецца і пераацэньваецца, паказвае ча-
лавеку, кім ён не павінен быць у жыцці…
А не павінен ён перш за ўсё быць тым, хто
«захапляецца» сабою, хто ўвасабляецца ў эга-
ізм, хто жывіць самасць, бо смерць – гэта,
зрэшты, не што іншае, як смерць абмежа-
ванасці, смерць «эга».[169]

Знаходзіць адказы на гэтыя пытанні прасцей і беларускаму, і ўкраінскаму паэтам, бо ў іх светапоглядней сістэме выразна бачыцца цень крэатара, хай крыху і здуваемая скразняком сумнення. А. Разанаў, паэт трэцяга тысячагоддзя, знаходзіцца крыху ў іншай сітуацыі (славутае ніцшэанскае *Бог умер* у яго абеларушчанае – *Чалавек, ты з'еў свайго Бога*), таму ён і адмаўляецца як ад параўнальна даўніх (байка, філасофскі дыялог, прыпавесць), так і параўнальна блізкіх і больш адпаведных нашаму дню формам. Ён шукае новыя формы для адліўкі мастацкага вопыту, якія цалкам адпавядаюць яго пошукам і знаходкам.

168

169 Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 5.

У адрозненне ад паэтаў-філосафаў мінулых стагоддзяў, А. Разанаў адмаўляецца ад выразна-адкрытых пропаведзяў у сферы маралі. Хутчэй за ўсё ён, як і філосафы пачатку XX-га стагоддзя, упэўнены, што літаратура і філасофія не могуць змяніць чалавецтва: самыя вялікія пропаведзі і самыя дасканалыя словы пакінулі большасць людзей абыякавымі, вось чаму гэта ўсё патрэбна ўспрымаць як дадзенасць быцця (Талстой).

Пэўнае знешняе падабенства *пункціраў* беларускага паэта з некаторымі формамі ўсходняй, найперш японскай паэзіі, яго мініяцюры – выключна арыгінальная аўтарская знаходка, што знешне праяўляецца ў адсутнасці кананічных формаў і свабоднай структуры. У *пункцірах* налічваецца ад трох да васьмі радкоў, у апошніх – ад аднаго да шасці слоў (разам са службовымі), няма жорсткага рэгламенту, роўнай колькасці складоў, у некаторых прыкладах, асабліва на пачатку творчасці, сустракаецца рыфма, адсутнічае адзіны прынцып стварэння мастацкага вобразу, у выніку чаго адны пункціры адлюстроўваюць непасрэдна працэс узнікнення апошняга проста на вачах чытача-слухача:

Спякота.
Хаваецца цень
у дрэва. [170]

іншыя – працэс зараджэння і эвалюцыю думкі:

Звон зазваніў:
прастора
займела цэнтр. [171]

У *пункцірах* А. Разанава выразна і мэтанакіравана дамінуе першае, бо валадарыць і імпрэсіяністычны пачатак: у паэтычным свеце А. Разанава практычна не відаць чалавека – ён далёка, у лепшым выпадку на трэцім плане, а таму на авансцэне пануюць і валадараць поры года, асабліва восень, лес, дрэвы, возера, рака, ручай, туман, птушкі, камяні, калюгі, якія жывуць па сваіх законах, а таму значымасць кожнага з іх для аб'ектыўнага Быцця роўнавялікая чалавечай. Невыпадкова шлях чалавека ўспрымаецца толькі слядамі ў полі, калі лютуе вецер і завея. Вось чаму трэба не столькі асэнсоўваць

---

[170] Разанаў, А. Дождж: возера ў акупунктуры: пункціры, с. 101.
[171] Тамсама.

гэтае жыццё, колькі ўспрымаць яго як свята, убачанае і прачутае глыбока своеасаблiва, адметна, а таму афарыстычна. Гэтаму спрыяе і выключна аўтарскае бачанне:

Сонца заходзіць:
у двое вачэй
узіраюся ў трэцяе вока. [172]

У адваротным выпадку жыццё пройдзе міма. Згадаем Ф.М. Дастаеўскага з яго славутым афарызмам: *Надо любить жизнь больше, чем смысл жизни.* Невыпадкова Фрэйд скажа, што *если человек начинает интересоваться смыслом жизни или ее ценностью, это значит, что он болен…* Тым больш, што сам Фёдар Міхайлавіч сцвярджаў*: человек всю жизнь не живет, а сочиняет себя, <u>самостоятельно</u>* (апошняе вылучана аўтарам зусім як у А. Разанава).

Пункціры нашага сучасніка і ўяўляюць сабой запрашэнне на свята жыцця, якое ўбачыў і зафіксаваў у адпаведнай форме таленавіты паэт-філосаф, што глядзіць на гэты свет зусім не з бочкі, як Дыяген, або з вежы з біўняў слана (мара большасці пісьменнікаў). Бо кожны чалавек – гэта адначасова і пясчынка, і крэатар уласнага ўспрыняцця рэчаіснасці:

Спазнаць –
спазнаеш разважанні,
трактаты, дні, календары,
спазнаеш круг і скрыжаванне,
спіраль…
А ісціну – ствары. [173]

У пункцірах А. Разанава вечнасць роўнавялікая імгненню, у якім яна праяўляецца і апрадмечваецца і раптоўна анігілюецца, каб зноўку паўстаць у іншым аблiччы. Гэта калейдаскоп святла, які стварае новую выяву з толькі што разбуранай:

Тут толькі лета і зіма,
світальны позірк,
сон глыбокі
і белаплынныя аблокі,

---

[172] Тамсама, с. 128.
[173] Разанаў, А. Назаўжды. Вершы і паэма. – Мн., 1974, с 66.

і міг,
што быў
і ўжо няма. [174]

"Пункціры", - лічыць аўтар, гэта назіранне, думка, вобраз – тое, што заўважылася вакол сябе ў рэчаіснасці. Што пастукалася ў тваю душу ў свядомасці, што блізка падступілася. І трэба, каб зрок убачыў, а слых пачуў нешта істотнае, каб быў гатовы гэта ўспрыняць. Калі прыйдзе такое назіранне – тады яно можа стаць пункцірам" [175]. Невыпадкова менавіта ў адным з пункціраў ён сцвярджае, што не піша гэтых твораў, а кранае, слухае, бачыць наваколле і затым перакладае погляд вачэй, шэпт дажджу, трымценне гаю. Таму заканамерна, што пазіраючы на іх, як і на буслоў у нябеснай сіняве, бачны паглядам адлюстравання якраз сябе.

У падобным успрыманні ён блізкі да Л. Талстога, які пісаў: *Красотой мы назовем теперь только то, что нравится нам. Для греков же это было нечто таинственное, божественное, только что открывшееся*[176]. Беларускі паэт назаўсёды схавае *трапяткое дыханне прыроды.*

Кожная рэч, кожная з'ява ў сваім быцці шматгранная, шматаспектная, яна падобная і зусім адрозная ад самой сябе. А. Разанаў стварыў выключна паэтычную анталогію месяца, які можа выступаць у самых разнастайных іпастасях:

- Праз чорнае голле блішчыць востры маладзічок;
- акрэсліўся жоўты ветах - вушная ракавіна нематы;
- па чорных дахах крадася жоўтая поўня;
- вусцішны, даўні, відушчы месяц;
- гуляе дзяўчынка ў хованкі з маладзіком;
- зіхатлівая поўня – цыганка нябёсаў;
- не замінайце ветахі-ліхтары: дзіўлюся на поўню;
- трэба з нябёсаў самому знікаць: ясны месяц;
- вокны свецяцца маладзіком;
- Употай зірнуў па мяне і тут жа схаваўся за хмарамі: дзённы месяц;
- над дахам – маладзік, над дзвярыма – падкова;
- і сонца ўзышло, а ўсё роўна свеціць, неслух-маладзік;
- вяду з сабой мглісты месяц;
- над навагодняй ялінаю свеціцца маладзік;

---

[174] Тамсама, с. 65.
[175] Разанаў, А. З апокрыфа ў канон, с. 67.
[176] Толстой Л.Н. Собрание сочинений. В.2-х т. Т. 21. Дневники 1848-1894, М., 1985, с. 303.

- зазірае ў шчыліну неба ветах – дапытлівы вартаўнік;
- то выгляне з-за сасны, то з-за голага голля: усюды ты дома, маладзічок.

На імгненне ўспыхне і згасне праменьчык сонца, далікатны погляд, крыло птушкі, а сляды чалавека імгненна парастуць травою і будуць засыпаны пяском, бо мы маем справу не з рэальна-зямным мінералам, а з сутнасцю клепсідры часу. І ніхто, і нікуды не вернецца, бо і людзі, і воблакі, і дрэвы, з якімі ты разлучыўся ў мінулым, таксама ўжо зусім іншыя, бо яны таксама развіталіся з мінулым, са *сваім.* Між усім тым, што існуе на свеце, дзве адлегласці: паменшыцца адна, павялічыцца іншае. І калі мы далёка, то на самой справе блізка, але калі мы блізка, то на самой справе далёка. Ніякая машына часу не дапаможа знайсці сябе ў мінулым, бо мяне ўжо двое, і як напоўніць пустэчу паміж мною гэтым і тым? Калі на досвітку быцця рухавы хлопчык выслізгваў з рук свету, то ад заслабленага старога сам свет выслізгваецца. Вось чаму цябе сустракае *Усё,* а праважае *Нічога.* У велічнай справе непазбежнага сыходу трэба быць падобнымі да буслоў, якія перад адлётам у вырай аблётваюць зямлю кругамі, каб увабраць яе ў сябе ўсю цалкам і зусім вольнымі ўжо адлятаць.

Калі не можаш зразумець сусвет, трэба бачыць неба і слухаць траву, бо і ўсе краскі зусім не аднолькавыя. Сярод яскравых кветак толькі сівы палын чуе і разумее голас долі; гледзячы на палёт бусла, адлюстраваным поглядам бачым сябе; смерць можа скасіць, зрэзаць сцяблiну, але не зерне; як бы не імкнуліся дрэвы да неба, яны яго ніколі не дастануць: а можа неба гэта і ёсць толькі памкненне?; з іншасвету прылятае пчала і чырвоны матылёк; дожджык напаіў зямлю, і адкрыліся вочы ў зямлі, і ўбачылі неба; вяртаюцца з выраю птушкі – зямлі вяртаюцца нябёсы. Фрагменты мазаікі А. Разанава аб’ядноўваюцца ў фантазіі чытача-слухача, у адзіную карціну настолькі маляўнiча і магутна, што прымушаюць убачыць за ўсім гэтым новы ракурс бачання і ўспрыняцця, забываючы або кардынальна мяняючы звыклую плынь асацыяцый:

Схаваўся ў царкву ад дажджу:
знянацку
зірнулі знаўпроць святыя. [177]

Memento mori: чалавек сочыць за сусветам, забываючы, што за ім сочаць вочы невядомыя і магутныя. Дык ці вяртаецца праз

---

[177] Разанаў, А. Дождж: возера ў акупунктуры, с. 68

імгненне, праз стагоддзі рэха слова, думкі, жэсту, нас саміх? Гэты спрадвечны закон высланы восеньскімі лістамі на зямлі, напісаны птушкамі ў аблоках, а таму спрадвечная тайна маўчыць:

Свет у аблозе навальнічных хмараў,
агеньчык у аблозе цемры;
крык не праб’ецца,
скамянее сказ…
Як выказаць цябе, маё маўчанне?[178]

Класічнае слова не гучыць, бо пануе ягоны антыпод – маўчанне; бо галоўнае – імпрэсія, ураджанне, што зусім не абавязкова звязана са словам. Невыпадкова ў кнізе перакладаў беларускага паэта на польскую мову *“Podarunek matki chrzestnej”* [179] *пункціры* названы *linie przerywane,* г.зн. перакладчык, прафесар і паэт у адным аблічы, Ян Чыквін адчуў і спазнаў спецыфіку дадзенага жанру.

Паэзія – нешта прынцыпова адрознае ад гаворкі; яе карані ў бязмоўі. Слова, народжанае маўчаннем і розумам, сапраўднае, у адрозненне ад слова, народжанага словам: *Размова – мова думак, маўчанне – мова ісціны.* Выказаць ісціну без слоў – вось да чаго імкнецца паэт.

Пра значнасць дадзенай формы філасофіі ўспрыняцця свету сведчыць і ягоная кніга *Hannoversche punktierungen – Гановерскія пункціры,* якая ўбачыла свет у 2002 годзе ў выдавецтве *Revonnah Verlag.* Тэксты зборніка ўзніклі падчас знаходжання аўтара ў Гановеры са студзеня 2000 па снежань 2002 года ў якасці стыпендыята імя Ханны Арэнд, філосафа, якая нарадзілася ў гэтым славутым горадзе.

З адданасцю неафіта адкрывае такі блізкі, але ўсё ж чужы свет, паэт. Ён блукае на вуліцах Гановера ўсё ж такі ў якасці незнаёмца, чужынца, невыпадкова сонца для яго з’яўляецца то з правай, то з левай рукі; у снежным паветры расцвітаюць пахі кавы; чырвонымі шматкамі качыных лапак фарбуецца белы снег; чайкі клічуць да мора-акіяна; Кірха ўражвае гатычнымі літарамі помніка, а птушкі абмяркоўваюць гукі яе аргана; блішчыць на сонцы чырвоная чарапіца. Аднак паступова экзотыка саступае. Іншага і не магло быць, бо над нашымі галовамі адзін і той жа шар зімовага сонца, тая ж самая падкова месяца; тая ж адліга, падчас якой вада разводзіцца

[178] Разанаў, А. Назаўжды, Мн., 1974, с. 69.
[179] Razanau A. Podarunek matki chrzestnej. Białystok, 1997, s. 59

са снегам, а снег – з травой, дзень і ноч мяняюцца сваімі месцамі; комін вядзе перамовы з хмарай; як і ва ўсе часы, па ўсёй зямлі падаюць кроплі дажджу, а вароны абмяркоўваюць надвор'е. Дадзены цыкл узнік у асяродку, які аўтару прыйшлося *асвойваць* і *засвойваць* і менавіта гэтым ён абумоўліваецца. Даючы характарыстыку пункцірам, А. Разанаў падкрэслівае: "Гановер у іх прысутнічае відавочна, а ў прысутным мне важна было заўважыць сутнае. Ці, можа, нават самому заўважыцца ім, і, мабыць, таму, што я быў на гэта настроены, раз-пораз то адзін, то другі гановерскі пункцір кранаў мяне за рукаў" [180] .

Свет без чалавека – сутнасць новага зборніка А. Разанава "*Воплескі даланёю адною*"[181], загаловак якой падказаў пункцір. У чарговы раз сталы ўжо паэт адкрывае для сябе нованароджаны сусвет: і зноў зелянеюць бяроза і сасна, дрэвы цвітуць песнямі, гукі серабрацца, бо званіцу асавятліў маладзік, сабака латае брэхам плот, сарокі дзеляць кароткі дзень, яблыня разводзіць рукамі, жабы крумканнем сцягваюць з неба дождж. А. Разанаў лічыць, што "ў падаснове прыгожага пісьменства знаходзіцца гук. Гэта як, скажам, карані ў дрэва… І калі адбываецца твор, якраз у творы шукайце філасофію гуку, у гэтым якраз такая анталагічная філасофія гуку і праяўляецца, і прысутнічае" [182].

Гук усемагутны, настолькі, што нават у свой час Андрэй Белы у *поэме о звуке Глоссалолия* (1922) і К. Бальмонт у кнізе *Поэзия как волшебство* (1916) марылі ўслед за А. Рэмбо ўзнавіць працэс узнікнення слоў. Кожны з іх з дапамогай інтуіцыі вырашаў узнавіць каляровую спецыфіку гукаў. Так, у А. Белага *гук А – белый; Е – желто-зеленый; I – синева; О – красно-оранжевый; у Бальмонта: А – в лунной горе опал; И – тонкая линия, У – музыка шумов.* Лічылася, што сам А. Рэмбо імкнуўся развіць ідэю Бадлера пра аналогію, якая палучае колеры, гукі і пахі. З'яўленне падобных ідэй было абумоўлена ўплывам дакладных навук, надзвычай папулярных у гэтую эпоху. Узлёт развіцця "каляровай" лірыкі ў паэзіі быў звязаны і з тэндэнцыямі ў эвалюцыі еўрапейскай паэзіі. Варта адзначыць, што П. Верлен не знаходзіў у гэтым ніякай філасофіі, бо проста А. Рэмбо бачыў галосныя такімі, якімі хацеў бачыць. Аднак варта прадчуць у гэтых эксперыментах спробы стварэння адзінай новай мовы, а паколькі кожнае слова – ідэя, то ягоны час не за гарамі. *Этот язык будет*

---

[180] Разанаў, А. З апокрыфа ў канон. С. 114.
[181] Разанаў, А. Воплескі даланёю адною.
[182] Разанаў, А. З апокрыфа ў канон. С. 66.

речью души к душе, он вберет в себя все: запахи, звуки, цвета – он соединит мысль с мыслью и приведет ее в движение.

А – черный, белый – Е, И – красный, У – зеленый,
О – синий… Гласные, рождений ваших даты
Еще открою я… А – черный и мохнатый
Корсет жужжащих мух над грудою зловонной.

Е – белизна шатров и в хлопьях снежной ваты
Вершина, дрожь цветка, сверкание короны;
И – пурпур, кровь плевка, смех; гневом озаренный
Иль опьяненный покаяньем в час расплаты.

У – цикл, морской прибой с его зеленым соком,
Мир пастбищ, мир морщин, что на челе высоком
Алхимией запечатлен в тиши ночей.
О – первозданный Горн, пронзительный и
странный.
Безмолвье, где миры, и ангелы, и страны,
– Омега, синий луч и свет Ее Очей. [183]

У версэце А. Разанава “Сляпы мастак” (sic) мастак, трымаючыся за платы, спатыкаючыся аб камяні, правальваючыся ў толькі што засыпаныя магілы сваіх сяброў, *ідзе тым, што здзейснілася, і невідушчасць знаходзіць дарогу.* Менавіта таму ён маляваў:

тое, што запыняла ўвагу і падавала
голас і чаго ён дарэшты не мог убачыць
і зразумець.

(Згадаем, што нават слоікі і бутэлькі, што падаюць у кантэйнер, даюць вуху паэта то белы звон, то зялёны…). Апошняе і тлумачыць, чаму ў беларускага паэта каляровымі з’яўляюцца не толькі асобныя літары, як у класікаў папярэдніх стагоддзяў, але і словы і паняцці, нават анталагічныя пачаткі:

Белае бегла ў свет і вабіла за сабою,
чорнае моўчкі малілася каля сцяны,

---

[183] Рембо А. Пьяный корабль. – СПб: (Б-ка мировой лит-ры. Малая серия). – 1999, с. 273.

чырвонае ўрушвалася ва ўчынкі, жоўтае жала з'яву, зялёнае слухала казку, блакітнае абяцала, сіняе спраўджвала сны.

Тым самым, з дапамогай аналогіі ўслед за акультыстамі, еўрапейскія паэты знайшлі паралелі паміж стварэннем слоў і сусветам. *Мир – абстракция круга миров; мир – момент мирозданий; понятие непонятно в понятии; эзотерический смысл его – круг; это – миф (А. Белый).*

6. ВЫНІКАЮЦЬ З САМОЙ СУТНАСЦІ МОВЫ: ВЕРШАКАЗЫ.

У 1911 годзе ў свет выйшаў зборнік "Бесціарый, або Картэж Арфея з заўвагамі Гіёма Апалінэра", у якім было змешчана трыццаць вершаў. Кожны з іх ўяўляў сабою своеасаблівы надпіс да арыгінальных гравюраў звяроў і птушак, зробленых у стылі класічнага лубка. Усё гэта падразумявала чароўнасць і магічнасць песні Арфея, здольнага павесці за сабою нават дзікіх жывёлаў. З пункту гледжання паэтыкі яны ўяўлялі сабою параўнальна дасціпныя і тонкія замалёўкі, у якіх змешчана пэўная характарыстыка маральна-этычных паняццяў, што надаваліся звярам, птушкам, але, на самой справе, яны, нібы ў байцы, падразумявалі чалавека.

Падобная традыцыя існавала ў класічнай еўрапейскай традыцыі і раней, але не ў ёй крыюцца вытокі наступнай адметнай разанаўскай паэтычнай формы, якая нагадвае вербальную характарыстыку з'яў рэчаіснасці. Ды і знешне яна не мае выключнага падабенства са згаданымі вышэй і ніжэй, пра што яшчэ будзе гаворка, артэфактамі.[184]

У анатацыі да зборніка беларускі паэт сцвярджае, што *"аўтарскі жанр – вершаказы ўвайшлі ў тэкст і кантэкст айчыннай літаратуры"*. Наогул, за апошнія дзесяцігоддзі мы настолькі звыкліся з арыгінальнымі паэтычнымі формамі А. Разанава, што ўжо не можам уявіць беларускую паэзію без іх. Аднак пры гэтым забываем, што іх шлях да прызнання ў якасці эталона, узора быў складаным і супярэчлівым. Як сам аўтар *намацваў* іх у віртуальнасці, так і літаратура доўга прызвычайвалася, прымервалася. Упершыню аб'ёмна і шматгранна вершаказы былі прадстаўлены ў зборніку "У горадзе валадарыць Рагвалод", у анатацыі да якога бадай што ўпершыню вызначана іх спецыфіка – *жанр, праз які слова выяўляе свае таямніцы і ўтварае свой нечаканы партрэт, "Горад", "Дуб", "Жалеза", "Камень", "Дарога" – гэта вобразы-назвы, вобразы-тэмы некаторых вершаказаў. У мазайцы разнастайных фарбаў, з якіх вынікаюць гэтыя новыя для беларускай паэзіі творы – адлюстроўваецца космас эпасу.*

Менавіта падобнае ўспрыняцце і надае апошняму нацыянальнае аблічча, спасцігнуць якое мажліва толькі з дапамогаю інтуіцыі, падсвядомага, што страцілі ўжо *цывілізаваныя* народы пад уплывам розуму, які імкнецца ўсюды пранікаць і валадарыць. Аднак

---

[184] Разанаў А. У горадзе валадарыць Рагвалод. Вершаказы і пункціры. – Мн., 1992. – 143 с.

з-за сваёй зменлівасці і мітусні той часцей за ўсё толькі засціць аблічча рэчаў: *Nihil itaque amplius nostrum est: quod nostrum dico, artis est (Няма нічога нашага, і тое, што я называю нашым, ёсць не што іншае, як вычварэнне).* Рэчы і прадметы выглядаюць па-рознаму і могуць успрымацца з розных пунктаў гледжання – з чаго і ўзнікае розніца ва ўспрыманні. Адзін народ глядзіць на пэўную рэч з адпаведнага ракурсу і стварае аб ёй пэўнае меркаванне, іншы глядзіць зусім адметна. Невыпадкова Геракліт сцвярджаў, што кожная рэч утрымлівае ў сябе ўсе тыя ўласцівасці, якія ў ёй знаходзяць. Дэмакрыт палемізаваў з ім, даказваючы, што рэчы не ўтрымліваюць у сабе нічога з таго, што мы ў іх знаходзім. Усе філосафы сумняваліся ў выніках пазнання, бо лічылі, што нічога нельга зразумець звонку і ўсё спасцігаецца намі толькі шляхам ўнутранага адчування.

Так, А. Разанаў у працэсе спасціжэння сутнасці быцця стварае ўласны “Бесціарый”. Аднак ён мала падобны на класічны, і не толькі таму, што ў ва ўсёй віртуальнай свіце беларускага паэта, што ідзе за сваім крэатарам нібы звяры за Арфеем, параўнальна мала персанажаў, якіх можна лічыць *жывымі* ў класічна-фізіялагічным разуменні гэтага слова. Гэта тлумачыцца тым, што А. Разанаў у адносінах да акаляючага свету знаходзіцца на пазіцыі сваіх далёкіх прашчураў. У старaславянскай традыцыі існаваў падзел на роды ў залежнасці ад ступені праяўленай жыццёвай сілы: ён, яна, яно. Да апошняга, ніякага роду, адносілася ўсё нежывое. Але і тады ўзнікалі сумненні: рака нежывая, але яна ж бяжыць; сякера мёртвая, але ў руках чалавека забівае ці забірае жыццё ў дрэваў. У паэтычным жа свеце беларускага паэта няма рэзкага падзелу на жывых і мёртвых, адушаўлёнай і неадушаўлёнай прыроды, да чаго мы яшчэ не аднойчы звернемся.

Адметнасць твораў А. Разанава новага цыклу праяўляецца найперш у іх знешнім афармленні, што ўзмацняецца плынню асацыятыўнасці, якая запаўняе развіццё сюжэта, калі яго можна, зразумела, вылучыць. Калі бесціарыі Г. Апалінэра здзіўлялі нечаканасцю сваёй асацыятыўнасці, то ўсё ж такі мастак здолеў іх увасобіць, знайшоўшы адпаведныя паралелі ў свеце фарбаў і знакаў. Калі б мастак паспрабаваў бы праілюстраваць *вершаказ* нашага сучасніка, то атрымалася б цэлая галерэя вобразаў, аб’яднаных толькі адзіным загалоўкам, што пад сілу толькі мастаку-абстракцыяністу, а зусім не рэалісту. Для ілюстрацыі параўнаем гераінь французскага:

Муха

На севере есть мухи-божества,
И с ними наши, местные, поладили
И часто распевают вслух слова,
Которые услышали в Лапландии. –[185]

і беларускага паэтаў, адзначыўшы пры гэтым, што славяна-балтыйская *інсекта* параўнальна больш складаная і вычварная, чым французская:

Літоўскае m u s ė куслівая, як аса, але ёй
мусіць усё даравацца, бо яна тиsц (наша).

Сербская м у в а да ўсіх праяўляе ўвагу,
з усімі імкнецца знайсці супольную мову,
а сустракае змову.

Беларуская м у х а прымхлівая: яна піль-
нуецца сваіх Сёмухаў і сваіх Дзесятухаў,
дзе можа ўволю павесяліцца, – пабыць
“пад мухай”.

Украінская м у х а кумекае, як бы ёй дзе
змахляваць, але, махлюючы, апрача ге-
шэфту, атрымлівае аплявуху.

Руская м у х а “зуха”: яна мае “ухараў-
скія” ўхваткі, нібыта яна сама вынайшла
прымаўку: “Адным махам сем мух забія-
хам” і сама ж намерваецца яе спраўдзіць.

Чэшская m o u c h a гаспадыня ў хаце: яе
хапае, каб пасмакаваць і малако, і мёд,
і муку.

Латышская m u š a – мошка, але ў гэтай
мошкі душа музы. [186]

---

[185] Аполинер Г. Стихи. – М, 1967, с. 19.
[186] Разанаў А. Пчала пачала паломнічаць: вершаказы. – Мн., 2005, с. 106.

Нешта падобнае следам за французскімі паэтамі спрабаваў ажыццявіць і В. Незвал у зборніку “Вершы на паштоўках” (1926), у якім ён *хапаў свет за гальштукі, хвартухі, фалды... Колькі прадметаў так і просяцца, каб іх апісалі.* Назва зборніка чэшскага паэта сугучна загалоўку кнігі вершаў Жана Както, пагэтаму заканамерна, што яны намнога бліжэй да традыцыі Апалінэра, чым славянскай. У якасці прыкладу згадаем “Ліст” В. Незвала:

Голубь следом за голубкой
взмыл над садом
Встретились на ветке хрупкой
летят рядом[187]

У падобным стылі вытрыманы вершы “Гадзіннік”, “Яечка”, “Мыла”, “Туфлікі”, “Раменьчыкі”, што яшчэ раз падкрэслівае *французскі* напрамак эвалюцыі формы. Нешта падобнае сустракалася ў другой палове XX ст. у творы паляка Зб. Херберта і македонца М. Раджава і нашых славянскіх паэтаў.

З’яўленне падобных твораў у XX і XXI стагоддзях выклікае непасрэдныя асацыяцыі з класічнымі бесціярыямі, якія называліся *Bestiarum vocabulum* (Слова пра жывёлаў), у якіх рэальны змест таксама не вельмі часта супадаў з фізіялогіяй і знешнім выглядам жывёлаў, тым болей, што ў ім суседнічалі рэальныя і неіснуючыя істоты. Там жа сустракаліся тэксты пра птушак, камяні і зёлкі. Падчас імёны і назвы мелі яскрава выяўлены сакральны змест і сутнасць, тым болей, што яны былі ўзмоцнены далучанай ці мяркуемай прыпавесцю-парабалай, што давала прастору для самага разнастайнага прачытання і ўспрымання. У выніку пачынала спасцігацца сімвалічная мова істотаў. Вось чаму бесціярыі былі цікавы найперш не сваёй верагоднасцю, а закладзеным у іх сэнсам, як гэта ўласціва класічнай парабале. Спрыяла таму і фантазія мастака, які, узнаўляючы знешні выгляд жывёлаў, якіх ніколі не бачыў, ствараў адметнейшыя творы.

У нечым наш сучаснік А. Разанаў падобны да вучоных і мастакоў XII стагоддзя, якія стваралі *свой,* уласны, надзвычай арыгінальны свет жывёлаў і птушак, і гадаў паўзучых у жывой, па сутнасці, рэальнасці. Аднак беларускі паэт стварае ўласную, непадобную да іншых, карціну свету з яе асноўнымі насельнікамі з дапамогай ўласнага светаўспрымання. У гэтым ён паўтарае дослед

[187] Незвал В. Избранное. В 2-х т. Т. 1: Стихи; Поэмы; Пьесы. – М., 1988, с. 45.

Ісідара Севільскага (каля 570-636 гг.), *першага энцыклапедыста сярэднявечча,* які лічыў, што паколькі сусвет быў створаны словам, то неабходна прыняць за аснову ягонага спасціжэння прынцып іўдзейскай лінгвістычнай экзегезы: *имя означает существование; имя и именуемая вещь взаимовлияют друг на друга; связь имен означает связь именуемых вещей.* [188] Праз вызначэнне сутнасці жывёлы і птушак у рэальным свеце чалавек у пэўнай ступені пачынае разумець-спазнаваць самога сябе. Пералічваючы і апісваючы ўсе рэчы, ён псіхалагічна авалодвае імі і светам у цэлым.

Калі Адам першым даў імёны ўсяму адушаўлёнаму, кожнай жывёліне ў адпаведнасці з уласцівай той знешнасцю, у адпаведнасці з прадвызначэннем прыроды, якой і павінна яна служыць, то *народы же каждому из животных дали имена сообразно со своим языком.* Адам, як лічыць І. Севільскі, называў іх не на лацінскай мове, не на грэцкай, не на нейкай варварскай, а на той, што была адзінай для ўсіх і называлася яўрэйскай. Васіль Селеўскі адным з першых узняў праблему чалавечага слова і моватворчасці, у чым і праявілася найбольш яскрава *творческая богоподобная способность человека.* І ля вытокаў гэтай Богам дадзенай словатворчасці стаяў менавіта Адам, які даваў імёны жывёлам (Быц.2. 19-20). Ён, паводле высноў святога, *всматривается во внутреннюю сущность каждого творения, каждого животного, каждой вещи, всматривается и угадывает самое существенное в них.* Як сведчыць Арх. Кіпрыян, менавіта Адаму *дано было узреть неизреченное строение, носимое в себе каждым животным,* вось чаму ён менавіта словам *прочитывал внутреннюю умопостижимую криптограмму всякого бытия.*

Алесь Разанаў ідзе падобным шляхам, бо ў сваіх *вершаказах* выконвае ролю Адама народаў, па-свойму раскрываючы сутнасць назваў жывёлаў, птушак і прадметаў рэчыўнага свету. Ён спрабуе заглянуць ў дапаняційную сутнасць словаў, вярнуць праславянскае ўспрыманне сусвету чалавекам, які яшчэ толькі пачынае ўсведамляць сябе самога.

Так, І. Севільскі ў “Этымалогіі” пісаў, што імя *воўк* (*lupus*) запазычана з грэцкай: *Греки называют волков λikol, а имя волк получил из-за укусов, так как в своей неистовой хищности умерщвляет укусами все, что попадается ему на пути.* [189]

Іншыя лічаць, што *ваўкі* (*lupi*) названы словам, падобным да *ільваногі* (*leopos*), бо ў іх сіла, як і ў ільвоў, у нагах, і каго воўк

---

[188] Из «Этимологии» Исидора Севильского / Вступ.ст., перевод и публ. Е.М.Леменевой. // Одиссей. 1998: Личность и общество: проблемы самоидентификации / Отв.ред. А.Я.Гуревич. – М., 1999, с. 2.
[189] Из «Этимологии» Исидора Севильского, М., 1999, с. 17.

прыцісне лапаю, таму не жыць. Нават Ісідар адзначаў, што воўк-драпежнік, сквапны да крыві, чалавек губляе голас, калі воўк першым заўважыў яго (у беларусаў таксама існуе падобнае павер'е), воўк доўга можа галадаць; яны паруюцца не болей, чым на дваццаць дзён, *в Эфиопии водятся волки с гривой на шее, настолько пестрые, что нет ни одного цвета, которого у них бы не было.*

Алесь Разанаў ідзе шляхам старадаўніх энцыклапедыстаў, якія збіралі кроплі ведаў з самых разнастайных крыніц філасофіі старажытных мудрацоў, антычных песняроў, Старога і Новага запаветаў, згадак падарожнікаў і трактатаў алхімікаў – у адзіны складаны і супярэчлівы вобраз, які дапамагае ўбачыць сутнасць з'явы. Вось чаму ў ягоным *вершаказе* “Воўк” гэта класічны персанаж нацыянальнай міфалогіі і культуры, а зусім не заалогіі, паўстае ў выключна разнастайных, падчас узаеманепрымальных іпастасях:

Рускі в о л к – волат: ён волакам цягне
Ваўкавыск у Валакаламск.

Літоўскі v i l k a s пільнуе Вільню і viliasi
(мае спадзяванне), што будзе пільнаваць
і Вілейку.

Сербалужыцкі w j e l k шукае на віках (на
кірмашы) той век, які памятае, што ён
вялікі.

Polski w i l к wikła się (ублытваецца) ў ней-
маверныя справы, але на Вігіллю (Куццю)
выблытваецца.

Украінскі в о в к апрануты ў аўчынку, і калі
на яго паказваюць пальцамі: «Во — воўк!»,
ён выдае сябе за авечку і кажа, што ніколі
і краем вока не бачыў воўка.

Чэшскі v l к, як дзіцячая цацка ваўчок,
круціцца ў валтузні вуліц і вулак; да ўсяго,
што настала і мае яшчэ настаць, ён зага-
дзя ўжо звыклы.

Старалацінскі v u l k u s жыве на вулкане.

Сербскі в у к ведае навуку: у яго вострае
вуха і чалавечы глузд.

Праславянскі в ь л к ъ валхвуе.

Беларускі воўк вые. [190]

Надзвычай паэтычным і загадкавым паўстае абагулены вобраз птушкі ў вершаказе "Птах". Ён не менш прыгожы і фантастычны, чым ва ўявах Ісідара Севільскага пра арла, які не адводзіць погляд ад променяў сонца; каршуна, што зачынае і нараджае *без соития;* пелікана, які корміць дзетак уласнай крывёю; фенікса, што жыве пяцьсот гадоў і стварае сам уласны пахавальны касцёр; герцымскіх птушак, пер'е якіх так блішчыць, што ноччу асвятляе шлях. Згадаем апісанне Алерыёна: *птица вроде орла, только крупная, ярко-огненного цвета и с крыльями острыми, как бритва. В мире существует только два алериона – самец и самка. В возрасте 66 лет они производят два яйца, а когда птенцы вылупляются, родители топятся в Море. Их потомство воспитывают другие птицы.* [191] Менавіта такім, казачным, фантастычным, падчас жахлівым паўстае *птах* А. Разанава, бо спалучыў у сабе рэальны і віртуальны пачаткі, класічнае ўспрыняцце і воблік легендарнага *Страцім-лебедзя,* невыпадкова ён кідае, нібы персанаж сярэднявечнага бесціярыя, выклік фізічным законам, бо з'яўляецца параджэннем новай, неспасцігальнай сілы, у якой захоўваюцца моц патушанага агню і забытай зямным жыццём здольнасці левітацыі:

Раптоўны, нібы гром стрэлу (п-тах!), і по-
цемны, нібы згустак патухлага полымя,
птах— выклік і нерухомай форме, і бяс-
формнай рухомасці.

Ён прыляцеў са Старажытнага Егіпта, ад
бога мастацтваў Пта — як яго пасланец,
як яго патаемнае слова, як іпастась яго
духу.

Птах — адмысловы хатха-ёг: яго цела пас-

---

[190] Разанаў А. пчала пачала паломінчаць. с. 14.
[191] Из «Этимологии» Исидора Севильского, М., 1999, с. 2.

лухмянае любому подыху натхнення,
ён дасканала валодае тэхнікай левітацыі,
і зямное прыцягненне толькі дапамагае яму
развіць закладзеныя ў ім «птахчымасці».

Птаха хапае і на зямлю, і на неба, і хоць
хата для птаха — зямля, на ей ён спутаны,
на ёй ён «пехацінец», які мусіць думаць пра
тое, каб напакаваць свой «хатуль» і каб
займець свой катух.

Але, выпхнуты моцай палёту ў неба, ён
набывае другое — ці, можа, першае –
дыханне і, вольна ад хапатлівага клопату і
ад высотнай пыхі, як роўны вітаецца з
маладзіком і з ветахам, і зямля — вачамі
сваіх шматлікіх «хацінцаў» — бачыць у ім і
плаху, узнятую высока, і высока ўзняты
свой дах. [192]

Ніхто не бачыў падобнай істоты, аднак яна паўстае не менш прыгожай і дасканалая, чым папярэднія тварэнні фантазіі чалавечай. І хай паспрабуе мастак з сучасным мысленнем увасобіць яе ў класічных традыцыях.

У адрозненне ад прашчураў, А. Разанаў адухаўляе не толькі з'явы навакольнай прыроды, што вякамі з'яўлялася адзінай жыватворнай асновай усёй славянскай народнай і прафесійнай паэзіі, рэліквіі якой з поспехам дажылі да нашых дзён, але і зусім, здавалася б, бяздушных рэчаў (рэальных і рукатворных), залежных ад чалавека і зусім вольных у сваёй сутнасці. Згадаем, якім паўстае *вецер* у нашага сучасніка і К. Бальмонта:

ВЕЦЕР
Беларускі в е ц е р сланяецца па свеце,
пераціраючы пацяруху і цярэбячы вецце
дрэў.

Рускі в е т е р нясе ўсім привет.

ВЕТЕР
Ветер, ветер, ветер, ветер,
Что ты в ветках все
шумишь?
Вольный ветер, ветер, ветер,
Пред тобой дрожит камыш.
Ветер, ветер, ветер, ветер,

---

[192] Разанаў А. Пчала пачала паломнічаць, с. 51.

[193] Разанаў А. пчала пачала паломінчаць, с. 100.

Польскі w i a t r ветэран: яго аповеды вартыя веры.

Палабскі v o t r мае непаўторны водар, але гэта водар, закаркаваны ў стагоддзях.

Ніжнелужыцкі w j e t š знявечаны: нікога не чапаючы, ён чакае, калі ўсталюецца вечар, які схавае яго ад староннiх вачэй і староннiх спачуванняў.

Славенскі v e t e r надзімае ветразі ў Ядранскім (Адрыятычным) моры.

Славацкі v i e t o r трымаецца аднаго вектару, на ўсе астатнія накладаючы вета.

Чэшскі v í t r з аднолькавай цікавасцю зазірае ў вітрыны і ў вітражы.

Македонскі в е т а р інтравертны: ён вандруе ўнутры адной прасторы, адной тэрыторыі.

Стараславянскі в □ т р ъ , як бог, мае тры твары: адзін – для хмараў-аблокаў, другі – для зямной паверхні і трэці – для мора.

Нямецкі W i n d працуе: ён круціць крылы ў вентылятараў і ў ветракоў.

Латышскі v ē j š увішны: калі непагадзь, – свішча, калі пагода – сушыць развешаную бялізну. [193]

Что ты душу мне томишь?

Ты вздыхаешь полусонный,
И спешишь скорей заснуть.
Чуть уснул – и,
пробужденный,
Ты готов опять вспорхнуть.
Стой! Куда, неугомонный?
Вечно – прямо, снова – в путь.

Все места тебе знакомы,
Ты воздушно шелестишь,
Рябью входишь в водоемы,
Шаткой травкою блестишь.
Носишь тучи, манишь громы –
И опять уходишь в тишь.

О, неверный! Ветер, ветер
Ты не помнишь ничего.
Дай и мне забвенья, ветер,
Дай стремленья твоего.
Ветер, ветер, ветер, ветер,
Ты прекраснее всего! [194]

Сапраўдным краэтарам паўстае і А. Разанаў, які ў адным са зномаў згадаў *праотца Адама,* што нязменна прысутнічае пры стварэнні свету і плённа дае найменні ўсяму існаму. Гэта неабходна мець на ўвазе пастаянна, бо пранікаючы ў сэнс фізічнага і духоўнага бытавання рэчаіснасці, наш сучаснік тлумачыць сутнасць грыба, пня, срэбра і золата, бяды і гора, спрабуе на смак зразумець адметнасць *месяца, месяца, mieșęce, meșęncь, masas,* нібыта ўсіх гэтых аднолькавых слоў, якія так падобны і так непадобны, бо тлумачаць нешта адно і ў той жа час зусім рознае:

---

[194] Бальмонт К. Д. Стихотворения / Вступ. статья и сост. Л. Озерова; Худож. В. Серебряков. – М.: Худож. лит., 1990, с. 28.

Украінскі м і с я ц ь, быццам велічэзная міса, вісіць над местам: мешчанчукі цямяць, што гэта – поўня, і, што гэта талерка, нераспазнаны лятаючы аб'ект, – містыкі.

Польскі m i e s i ą c – місіянер: усім дням, сумешчаным у месяц, ён нясе сваё веравызнанне.

Чэшскі m ĕ s í c, нібы люстэрка, звяртае ўвагу ўсіх на саміх сябе (мяне на мяне асабіста): мне – sic!

Літоўскі m ė n u o ў мастацтве зменаў дасягнуў дасканаласці, і любое мастацтва, ці, па-літоўску, menas, мае ў ім свайго ментара.

Беларускі м е с я ц перамяшчаецца па нябесным скляпенні, шукаючы на ім сваё ўстойлівае, сваё пастаяннае месца.

Праславянскі m e s ę c ь памятае – але нікому не паведамляе – пра сэнс свайго існавання.

Старажытнаіндыйскі m ā s a s масіўны, ён займае ўсё паднябессе, як маска, затуляючы ўсё сабою: сам – зоркі, сам – сонца, але і самота – таксама сам. [195]

А. Разанаў адчуў выключную перспектыўнасць дадзенай формы. Менавіта таму не абмежаваўся толькі некаторымі ўзорамі, што засведчылі дасканалае яе ўвасабленне, а зразумеў, што тут *прадбачыцца цэлы пласт, цэлая з'ява.* Невыпадква, паводле логікі аўтара, аб'яднаныя вершаказы становяцца своеасаблівым эпасам, мазаікай эпасу. Прычым для яго, паэта, дамінуе адзін з асноўных

[195] Разанаў А. Пчала пачала паломінчаць, с. 72

пастулатаў: захаванне адзінства з усім нашым беларускім менталітэтам: “У гэтым наваколлі ёсць шмат з’яў, прадметаў, і кожны прадмет, кожная з’ява, якая мае сваю назву, сваё слова, сваё паняцце – яны, па сутнасці, хочуць агучыцца, яны хочуць расказаць пра сябе” [196] Па сутнасці, аўтар бярэ на сабе ролю медыўма, які дае магчымасць існаму распавесці пра сябе, а таму ягоная роля абмежавана толькі неабходнасцю быць вельмі аб’ектыўным і не сапсаваць расказу гэтага апавядання. Падчас ён быццам згадвае выказванне Грыгорыя Ніскага з “Шестоднева”: «В каждом существе вложено некое премудрое художническое слово (логос), хотя оно и недоступно нашему взору».

Тлумачэнні А. Разанавым звыклых, амаль будзённых рэчаў, без якіх не ўяўляецца рэальнасць, зыходзяць з ягонага ўяўлення аб тым, што ў слове заўсёды прысутнічае таямніца, закадзіравана нешта вельмі істотнае, схавана сапраўднае радовішча. І гэта ўсё разам міжволі вяртае да класічнай дуэлі вялікай філасофіі: можа сапраўды кожная з’ява і прадмет рэчаіснасці і ёсць кантаўская рэч у сабе, а зусім не спасціжэнне розумам і інтуіцыяй паняцце? Згадаем кветачку Шапенгаўэра з ягонай рэзкай водпаведзю: *Ты – дурак. Неужели ты думаешь, что я цвету только для того, чтобы на меня смотрели? Я цвету для самого себя, а не для других, ибо мне это нравится: моя радость, мое наслаждение в том, что я цвету и живу.*

Ніцшэ сцвярджаў, што *«вещь в себе» так же нелепа, как «чувство в себе», «значение в себе». Не существует совсем «фактов в себе», но для того, чтобы получилось нечто фактически данное, нужно всегда вложить в него сначала некоторый известный смысл».* [197] Самое пытанне “што ёсць такое?” ўжо мае пэўны сэнс, бо падразумевае “што гэта для мяне”. Рэч можа быць пазнанай толькі ў тым выпадку, калі б усе істоты паставілі гэнае пытанне і атрымалі б на яго адказ. Таму сутнасць кожнай рэчы ёсць толькі *меркаванне аб рэчы.* Ф. Ніцшэ лічыў, што мы не маем права пытаць, хто ж гэта ўсё тлумачыць, хаця тлумачэнне ў форме волі да ўлады мае права на існаванне, але *“не как бытие, а как процесс, как становление, как эффект».* Творчую практыку А. Разанава па стварэнню вершаказаў шмат у чым характарызуюць далейшыя высновы нямецкага філосафа:

«Вещь обязана своим существованием всецело деятельности представляющего, мыслящего, входящего, ощущающего индивида, и

---

[196] Разанаў А. З апокрыфа ў канон, с. 68.
[197] Ницше Ф. Воля и власть. Последние афоризмы, с. 280.

притом как само понятие «вещи», так и все ее свойства. Даже «субъект» есть продукт творчества, такая же «вещь», как и всякая другая: некоторое упрощение, для обозначения силы, которая полагает, изобретает, мыслит в отличие от каждого единичного акта положения, изобретения, мысли». [198]

Можа скласціся ўражанне, што ў некаторых сваіх вершаказах А. Разанаў проста забаўляецца, нібы немаўля, гучаннем слоў, прыгажосць якіх ён адкрывае з заўзятарствам неафіта. І ў большасці выпадкаў гэты працэс праходзіць схавана, недзе ў глыбіні сэнсаў, да нас даходзяць толькі вынікі складанай унутранай дзейнасці. Гэты працэс у значнай ступені сакральны, асабліва для носьбітаў роднай мовы, бо ён адбываецца ў нацыянальнай стыхіі, таму для большасці становіцца неспасцігальным. Уся сутнасць падобнага эксперыменту амаль гіне ці зусім блякне ў спробах перастварэння знаходак ў іншамоўнай сферы. Салярыс А. Разанава агульначалавечы, але ў выключна нацыянальным увасабленні: (*збан – пазбаўлены душы-пустаты, да збана чэпяцца забабоны; на пень пеняют; срэбра – зрэбнае, зло паходзіць ад золата, век – нявечыцца чалавек; дзіда – дзірван; павуціна як ціна; бор – збор, сабор; кажух – скажоны*). Аднак плынь асацыяцый не стрымліваецца рэальнай знешняй стрыманасцю паэта, пра што сведчыць увесь зборнік вершаказаў, у якім найбольш поўна прадстаўлена дадзеная аўтарская форма.[199]

Вершаказы – самы нацыянальна-неперакладны складнік творчасці беларускага паэта. Яны ўздымаюцца ці, хутчэй, спускаюцца ў самыя глыбінныя пласты і ўзроўні мовы, што складае аснову нацыянальнага менталітэту і нацыянальнага светабачання. Згадваючы спробы В. Хлебнікава, які называў *корни – божьим, слово же – делом рук человеческих,* адштурхоўваючыся ад традыцыйнай спробы ўбачыць у словах сляды рабства нараджэння і смерці, беларускі паэт стварае арыгінальную энцыклапедыю нацыянальных артэфактаў у іх параўнанні-супастаўленні са славянскімі і пазаславянскімі паняццямі, хаця падчас і ігнаруе апошнія ў завершаным выглядзе, абыходзячыся толькі галаграмай сутнасці канкрэтнай рэчы ці з’явы. Знешне па сваёй структуры кніга вершаказаў у нейкай ступені нагадвае слоўнік ці тэматычна-ўніверсальную энцыклапедыю, бо відавочна, што свядома падкрэсліваецца ў некаторых выпадках, вылучаецца адна, часцей з ўсё загалоўная літара. І гэта ўласціва не толькі, ці, хутчэй, не столькі

---

[198] Тамсама, с. 281.
[199] Разанаў А. Пчала пачала паломнічаць. Мн. – 2009. – 132 с.

загалоўку-назве вершаказа, але і зместу тэкста, у якім яна свядома градзіруецца. Спрыяе гэтаму выкарыстанне, паводле прызнання паэта, нейкага новага спосабу рыфмоўкі, якую ён назваў пануючай: “дамінантная рыфма, гэта тое імя, тая назва, якія маюць рэч, прадмет, з’ява. І ўвесь вершаказ падпарадкоўваецца, слухаецца гэтага ключавога слова” [200]. Як арыгінальна мысліць паэт, у якога рэчаіснасць рыфмуецца віртуальным ладам з паняццем. Гэтаму падпарадкавана і выкарыстанне слоў, якія ці пачынаюцца з гэтай літары, ці змяшчаюць яе у сваім корані. Усё гэта разам, па-першае, дазваляе ўжываць зрэдку і не зусім абавязкова адэкватнае слова, што, аднак, не вельмі заўважна, а па-другое, садзейнічае ў выключнай ступені з’яўленню нечаканых, падчас нават зусім не сцверджаных логікай чакання асацыяцый:

– *Човен – спрадвечны “чаловень” возера або рэчкі; човен выцесліўся, вычасаўся, “вычавіўся” на сушы; у карытаў і ночваў – “авечыя” звычаі, у чоўна – “воўчыя”; човен нявечыцца, знячэўку прычальвае, чуйны.* (Успомнім *чуждый чарам чорный челн* К. Бальмонта).

– *Сярод”лабудзівага” зелля лебяда вымалёўваецца, як лебядзь; лебяда туліцца да людзей, а людзі любяць яе больш за любое зелле.*

– *Шалі не маюць шляху, а маюць шкалу, якая, як школа, утрымлівае іх ад шалаў, ад шалатуцтва і навучае шляхетнасці.*

Кожны прадстаўнік навакольнага рэальнага ці ўмоўна-віртуальнага свету, увасоблены ў адметнай форме вершаказа, воляй паэта надзелены незвычайнымі ўласцівасцямі, якія і да гэтага часу ніхто не заўважыў у іх. У сілу падобнай мастацкай сепарацыі ўсе *персанажы* ці нават *дзеючыя асобы* вершаказаў уздымаюцца над сваімі суседзямі і ўсёй астатняй будзёнай рэчаіснасцю. Яны імкнуцца да велічы *айдосаў* Платона, а сам А. Разанаў нагадвае жыхара платонаўскай пячоры, які, не задаволіўшыся адбіткамі ценяў рэчаў, выглянуў з яе і ўбачыў іх у самаснай сутнасці. Чалавек мае вочы, рассыпаныя па ўсім яго целе; шалі вачэй сочаць за суддзямі і вітаюць адзін аднаго мовай іх уладальніка – “Шалом, шаля! – Шалом…”; лебяда ўзвышаецца над зелянінай нібы лебедзь над гусямі і валодае дарам сачыць за людзьмі; вакно выводзіць хату ў кантэкст акаляючага свету; попел злучае ў сабе спрадвечныя пачаткі агню і дрэва і адначасова ўвасабляе іх кардынальнейшае супрацьпастаўленне; жорны – маленькая дзейнічаючая мадэль зямлі і неба.

---

[200] Разанаў А. З апокрыфа ў канон, с. 69.

Зрэдку вершаказ прысвечаны не толькі рэальнаму прадмету (“Ключ і замок”, “Аладкі і блін”, “Лінія і рыса”), але і абстрактным паняццям (“Здароўе”, “Хвароба”, “Голад і холад”, “Маланка і гром”), якія роўнавялікія ў сваім узаемаадмаўленні, бо ў адзіноце, бяспарнасці існаваць не могуць. Як ніхто са славянскіх паэтаў, калі, зразумела, не згадваць В. Хлебнікава, ён адраджае сакральную сутнасць мудрай мовы ў ягоным адзінстве з прыродай і ўзмацняе яе словамі аднаго кораня, якія становяцца эпітэтамі сутнасных з’яў. На першы план у большасці выпадкаў выходзіць жывапіс гукам, а не словам, як тое характэрна для класічнай паэзіі. А. Разанаў у гэтай форме вяртае апошнюю ў далагічны перыяд, калі толькі-толькі стваралася аснова мовы – фантазійнай, маляўнічай, метафарычнай, калі назвы даваліся пад уплывам мастацкай творчасці.

Таму, як сказана ў анатацыі да зборніка “Пчала пачала паломнічаць”, *вершаказы вынікаюць з самой існасці мовы, у іх слова, вынесенае ў назву, выяўляе і вымалёўваецца такім чынам у карціну, а гук пераводзіцца ў гукапіс.* Вось чаму пчала з загалоўнага твора – гэта не проста рэальная інсекта. І, відаць, зусім не тое, пра што гаворыць І. Севільскі: *Пчелы (apes) названа так либо потому, что они ночами прикрепляются друг к другу либо потому, что рождаются без ног. Ведь позднее у них появляются и ноги, и крылья. Эти существа прилежны в выработке меда, они селятся с необъяснимым искусством строят себе жилища, создают соты с медом, собранные с разных цветов, наполняют рой бессчисленным потомством в восковых ячейках, имеют войско и царей, ведут битвы. Бегут от дыма и не выносят шума.* [201] У. А. Разанава пчала – гэта істота з верхняга свету, святое стварэнне, у якім арганічна і мудра спалучыліся ідэальныя рысы характару: любоў да дзейнасці, сардэчнасць, адданасць роднаму куточку, эстэтычны пачатак, самаахвярнасць, што і дазваляе ёй станавіцца лідэрам на свяце жыцця. Яна ўжо зусім не столькі *чалядніца працы,* колькі правадыр, бо *на чале* летняга дня нясе радасць полю, лугу, саду, саграваючы сэрцы ўсіх сваім палётам. Пчала зачынае сваё скральнае дзейства нібы святар, бо невыпадкова спецыфіка працы гэтай святой істоты (адзінай інсекты, якую здолеў прывучыць чалавек) нагадвае аўтару рэлігійны абрад: *пчала пачала паломнічаць.* Да таго ж яна без роздуму аддасць жыццё за родны вулей і сям’ю. а яе самую нельга крыўдзіць, тым болей забіваць, бо яна пЧАЛа, у ёй схаваны чалавечы пачатак: людзі клапоцяцца пра яе як пра роўную сабе. Аднак яна

---

[201] Из этимологии Исидора Севильского, с. 43

добра ўсведамляе сутнасць чалавечую, вось чаму ў глыбіні яе экзістэнцыі заўсёды крыецца плач.

Падобная майстэрская, віртуозная гульня-забаўка, на першы погляд, з гукам, каранямі слова выклікае выключныя асацыяцыі, што ўжо ў значнай ступені страчана еўрапейскай традыцыяй апошніх стагоддзяў. Кожны прадмет, рэч, фізічнае цела, а таксама і з'явы прыроды, паўстаюць у выключна новым, неспазнаным асвятленні. Стварэнне мастацкага вобраза гукам настолькі адметнае, што яго нельга перастварыць алеем, акварэллю, нават алоўкам, пра што аўтар сам папярэджвае, напрыклад, у вершаказе "Чарот". Мастак, тым болей рэаліст, ніколі не зможа перадаць-увасобіць, як чарот урастае ў паветра, чаму ён *вечаровы* і *чарнавы,* калі можна яшчэ з цяжкасцю ўявіць купалаўскі дуб і *ўздзірванелы курган векавечны* ў якасці сімвалу быцця роднага люду, то хто зможа зрабіць ілюстрацыю да наступнага сафізма: *Дуб – тутэйшае дрэва ведаў: на ім сядзіць вешчая птушка бусел, пад ім – сівы дзед: вясковы буда.* Хто зможа ўявіць сабе звон, які, супадаючы са сваім зрокавым вобразам, зноў і зноў выходзяць за ягоныя межы?; гняздо, якое становіцца кропкай, дзякуючы якой перабудоўваецца прастора; магніт, што дазваляе птушкам даганяць зніклае лета і вяртацца назад; цэнтр, у якім спалучаюцца скрыжаванні і ростані, дно і бяздонні, рэальнае і ўяўнае, фантазійнае, прадказальнае. Менавіта ў падобным гняздзе жыццё пазнае азы жыцця.

А. Разанаў і сам звернецца ў адным са зномаў да высновы, што першым паэтам быў першачалавек Адам, які даваў найменні існаму і, па сутнасці, сваёй практычнай дзейнасцю дакажа гэты тэзіс. Першачалавек, магчыма, не заўважыў некаторыя адметнасці прадметаў і істотаў, ці, хутчэй, не паспеў абазначыць іх. Асаблівасць існага, сцвярджае наш сучаснік, у тым, што яно ніколі не можа найменавацца дарэшты і ў найменні значыцца, і асаблівасці наймення ў тым, што яно з'ядноўвае сабою тое, чаму даецца найменне, з тым, хто найменне дае.

Вось адкуль і выснова, што *гліна – нігіль,* якая ў боскіх руках становіцца *геніяльнай.* Паняцці аб прадметах, рэчах і рэчаіснасці – тая ж гліна ў дасканалых руках, мяккая, эластычная, яна зусім не зацвярдзелая, таму дазваляе праводзіць над сабою эксперыменты тым, хто далучаны да гэтай незавершанай праз стагоддзі велічнай таямніцы: *доджд* уяўляецца боскім адказам на стараславянскую малітву – *хлеб наш насущный даждь нам днесь.* Нават звычайны *дым* – гэта не проста клубы цёмнага паветра, а пасланец зямлі небу. *Дым* можа *думаць,* бо павінен ведаць, адкуль пачынаецца ягоны шлях,

каму ён нясе гэныя дары, яму трэба абавязкова рухацца, бо інакш ён пературыцца ў сажу і страціць сваю існасць.

У вершаказах А. Разанава дарога – гэта палімпсест гісторыі, на якім чарговыя пакаленні людства знішчаюць сляды папярэднікаў, каб пакінуць свае (ці надоўга?); дзверы – уваход у быццё і небыццё; вокны – адтуліны ў пазасвет; балотная купіна – купал затопленага храму; пячора – захавальніца жыцця, якое яшчэ не здольнае заставацца адзін на адзін з вечнасцю і бязмежнасцю, у сілу чаго яна пераўтвараецца ў хавальніцу прашчураў і сакральнае месца, вакол якога *гавораць і хто ведае што твораць пачвары*, як чалавек ператвараецца ў чэрап, у пустыя вачніцы якога будзе ўглядвацца будучы Гамлет. Усё гэта ператварае звычайны, будзёны свет у яскравую старонку быцця, спазнаць тайну якога немажліва, але менавіта ў гэтым працэсе пазнавання і спасціжэння і крыецца сутнасць жыцця.

Дадзеныя творы ў выключнейшай ступені герметыўныя, бо іх *изящная,* падчас вычварная структура валодае значнай энергетыкай, што надае неабходныя сілы для палёту ва ўсіх рэальных і віртуальных сферах. Яны маюць некалькі ўзроўняў падтэксту, кожны з якіх вылучаецца ўласнай глыбінёю, ёмкасцю, здольнасцю да разгортвання, што напаўняе твор таямніча-чароўным туманам неспазнанага і неспасцігальнага, бо найменшая памылка ў пазнанні аднаго ўзроўню цягне за сабою памылковае ўспрыняцце цэлага. Хаця ў дадзеным выпадку аб поўнай адэкватнасці тут нават і марыць нельга, тым болей падобная задача ніколі і не ставілася самім паэтам.

Вершаказам А. Разанава ўласцівая класічная парадаксальнасць герменеўтыкі: адкрытая закрытасць і пазнавальная неспасціжнасць, якія ў нейкай ступені нагадваюць *торбу* з аднайменнага твора, што ўяўляе сабою рот, здольны праглынуць усё, што можна ўхапіць. Герменеўтычная амбівалентнасць сведчыць аб намеры спасцігнуць значна болей таго, што дазваляюць законы прыроды. Хаця трэба заўсёды памятаць, што тычыцца ўзаемадзеяння прасторы і часу, бо спазнаць іх мажліва (калі мажліва на самой справе) толькі інтуітыўна, у лепшым выпадку – метафарычна. Згадаем Геракліта: *час – гэта дзіця, што забаўляецца, дзіця на троне.* Ніхто, напрыклад, не можа абазначыць час, у які адбываецца дзеянне ў творах А. Рэмбо. Ва ўсіх з'явах, і фізічных, і эстэтычных, кожны знаходзіць нешта сваё, бо менавіта збліжэннямі, супастаўленнямі-асацыяцыямі, алюзіямі і хвалюе гэты тэкст:

Я раскрыл руки летней заре.

Еще не оживлены фасады дворцов. Еще недвижна вода. Теневая полоса еще не покидала лесной тропинки. Я шел в нежных и теплых дуновениях, в бесшумном взмахе крыльев, под взглядами драгоценных камней.

Неизвестный цветок сказал мне свое имя. Это было в светлых и смутных бликах тропинки.

Я засмеялся – в пихтах плясал белокурый водопад. На серебристой пихтовой вершине таилась богиня. И тогда я поднял ее покрывала одно за одним. Проворными руками на аллее. На равнине возвестил петуху ее появление. Город.

Она пропадала среди соборов, и я, как нищий, гнался за ней по мраморным набережным.

В конце дороги, близ рощи лавров, я окружил богиню ее покрывалами и слегка почувствовал величавое тело. Заря и дитя упали к подножию рощи.

Пробуждение. Полдень. [202]

Быццё шматступенькавае. Кожная прыступка – частка папярэдняй і наступнай. І ніхто не зможа спасцігнуць, ні людзі ў цэлым, ні тым болей канкрэтны чалавек, колькі прыступак пераадолена, як у вершаказе "Лесвіца". А. Разанаў лічыць: паколькі прыступкі ствараюцца самім рухам, сваім уздымам, то яны вынікаюць адна з адной, прадбачаючы сябе – яны і апора, яны і перашкода, яны спыняюць, яны і вядуць:

Па крутой, стромкай лесвіцы я ўзды-
маюся ўсё вышэй і вышэй, каб дасяг-
нуць нарэшце той апошняй, той завяр-
шальнай прыступкі, з якой можна бы-

---

[202] Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. Литературные памятники. – М., 1982, с. 131.

ло б рынуцца у неабсяжнасць –
і апярэдзіць само жыццё,
і апярэдзіць самую смерць... [203]

Аднак, узняўшыся на вяршыню немажлівага, герой вершаказа чуе заклік пакінутага двайніка вярнуцца назад, бо апошнія прыступкі знаходзяцца там, дзе пачынаўся рух, а таму ў неспасцігальнае патрэбна ўздымацца адтуль. Падказваць персанажу мог Ф. Ніцшэ, які ў пасмяротных афарызмах усклікаў: «И правдивость только одно из средств к познанию, одна из лестниц, но не единственная лестница»[204]. У жыцці немажліва спасцігнуцць апрыёрнасць і трансцэндэнтнасць у кантаўскім разуменні; галоўны ўрок спасціжэння гемэнэўтыкі: нават у самым, здавалася б, згарманізаваным свеце *пануе* хаос, хоць усе ягоныя кампаненты, на першы погляд, разумна ўзаемазвязаны, пра што згадвае сам Ф. Ніцшэ: *Человек – это редкий феномен в огромной Вселенной, которая не знает границ и не подчинена порядку. Можно было бы согласиться, что жизнь имеет смысл, если бы было законом Вселенной. Не выходит так, что жизнь – всего лишь банальное исключение.*

Тайна, таямнічае мае вялікую ўнутраную сілу, яна адштурхоўвае тое, што не яна, як не прымае людзей падводны свет (“Падводны плывец”); з чалавечай душою і ягоным арсеналам пазнання няма чаго рабіць у сусветах, якія існуюць па іншых законах, а таму не варта нават спрабаваць разгадаць іх. Спецыфіка разанаўскага светаўспрымання асабліва яскрава праяўляецца ў супастаўленни з рэалізацыяй падобных праблемаў у класічнай традыцыі. Згадаем, напрыклад, «Восхождение» В. Брусава і верш К. Бальмонта «Я мечтою ловил уходящие тени», які быў інспіраваны першым, пра што сведчыць эпіграф да твора.

У працэсе пазнання, калі імкнецца дамінаваць розум, людзі губляюць непасрэднасць пачуццяў, якія прыкметна дэградуюць і пачынаюць знікаць і замяняцца нечым выразна іншым. Спасціжэнне падобным чынам акаляючага свету дазваляе адкрываць фізічныя законы, якія, аднак, тлумачаць толькі верхні пласт існасці, глыбей можа пранікнуць толькі інтуітыўна-пачуццёвае спасціжэнне, толькі такім шляхам мажліва запаўненне прасторава-часавага кантыніўма. Герменеўтычная інтэрпрэтацыя – мройна-складаная, а складаныя адбіткі энігматычнага тэксту. Адэкватнае спасціжэнне немажлівае, бо

---

[203] Разанаў А. Лясная дарога, с. 47.
[204] Ницше Ф. Воля к власти. Последние афоризмы, с. 384.

ўжо страчаны суадносіны нават паміж планетамі і адпаведнымі прыроднымі з’явамі, а ўсё існае (жывое і не вельмі) згубіла нешта сутнаснае, што дазваляла іх аб’ядноўваць. Мы нават не можам пазнаць даўно, здавалася б, знаёмыя рэчы, што знайшло адпаведнае адлюстраванне ў мастацтве: так, на карціне слыннага прадстаўніка сюррэалізму Рэнэ Магрыта пад намаляваным парасонам стаіць подпіс *кларнет,* а пад валізкай – *веер.* Зямная цывілізацыя ўжо не адно стагоддзе жыве ў чаканні Армагедона, што паўплывала на сутнасць людства і свету, у якім яно жыве. Сусвет перакуліўся, што, аднак, заўважылі нямногія, бо разам з Сусветам перакуліўся і пункт уліку і ўспрымання. А. Разанаў, як і нешматлікія асобы, спасцігнуў *сдвинутость* традыцыйнага свету, а ягоны ўласны, мастакоўскі, даволі часта зусім не адэкватны звыклым уяўленням. Ды і сам сусвет збудаваны зусім па іншых законах, чым уяўлялася дагэтуль. Менавіта форма вершаказа і аказваецца даволі прыдатнай для адлюстравання падобных супярэчнасцей.

Дык спазнавальны ці не гэты свет, які адначасова і адлюстроўваецца, і зусім не паддаецца ўвасабленню? Ці мы ўсе разам знаходзімся ў велізарным коле:

Свет бязмоўна дапытваецца ў мяне, куды я іду.

Але хіба я ведаю сваю канчатковую мэту? Я толькі спраўджваю тое, на што здатны, што вымагае ад мяне жыццё:

засмяглы – п’ю ваду,
галодны – ем хлеб,
зняможаны – адпачываю,
адпачыўшы, імкнуся наперад – і
апыняюся на сваіх слядах.

Я ў крузе, дзе слова шукае Слова, а чалавек – Чалавека. [205]

Хаця сумніўна, што Дыяген быў бы шчаслівым, калі б знайшоў чалавека? Можа таму і ніхто, акрамя Разанава, і не паўтарае ягоны

[205] Разанаў А. Лясная дарога: версэты. Мн., Логвинаў, 2005, с. 20.

подзвіг у выключна новых умовах. Тым болей, што ён і сам у апошні час не столькі захапляецца чалавекам, колькі скіроўвае свой погляд на прыроду. Гэта невыпадкова, бо згадаем, што ў філасофіі Гегеля дамінавала ідэя аб тым, што праз думаючага чалавека мысліць сама прырода. Кант таксама сцвярджаў, што розум дазваляе чалавеку спазнаць сусвет, але пачуцці шкодзяць гэтаму працэсу, вось чаму для стварэння ўніверсальных законаў неабходна ігнараваць усялякі вопыт. Рэчаіснасць гуляе з чалавека і ўсе яго думкі аб ёй – згадкі. Навука стварае свае законы на аснове Розуму, а не быцця, таму ўсялякае ўспрыняцце ведаў, аб'ектыўным працэсам – гэта толькі міф. Таму, паводле Канта, Быццё – само па сабе сутнасць рэчаў. Гэта і ёсць рэальнасць, незалежна ад таго, як яна ўяўляецца нам. У "Крытыцы чыстага розуму" ён сцвярджаў, што *Человеческий разум тяготится вопросами, которые предписаны природой самого разума, которые он не может игнорировать, но на которые, в силу положенных ему границ, не может ответить. Я называю это «вещь в себе». Я отличаю это от феномена, т.е. мира, каким он предстает перед нами.*

Амбівалентнае бачанне і ўспрыняцце сусвету і людства для Алеся Разанава становіцца анталагічным.

Кант здзейсніў у філасофіі пераварот сваім тэзісам аб тым, што чалавек, хутчэй стварае рэальнасць, чым яе адчувае. Гэта тлумачыцца тым, што нашыя фізічныя адчуванні, праходзячы праз сістэму датчыкаў-нерваў, трансфармуюцца і затым, ізноў збіраючыся ў галаве, уяўляюць нам карціну, якую мы называем рэальнасцю, але якая на самой справе з'яўляецца хімерай, фікцыяй, што існуе толькі ў нашай свядомасці, якая пастаянна спазнае і аналізуе. Бо такія катэгорыі, як прычына і следства, з'яўляюцца стварэннем нашага мозгу, а зусім не рэальнымі сутнасцямі акаляючага свету. Тым болей, што мы *бачым* толькі ўласную версію таго, што адбываецца *звонку*. Мы не можам ведаць, што на самой сраве адбываецца там, мы не здольныя спасцігнуць сутнасць, што знаходзіцца за межамі нашых пачуццяў і нашай свядомасці. Бо гэтая першасная сутнасць (*Ding an sich* – рэч у сабе) было, ёсць і будзе для нас неспазнавальнай.

Гегелеўскае і кантаўскае ўспрыманне свету вынікае з сакратаўскага адмаўлення пазнання прыроды. Згодна пастулатаў ягонага вучня Платона, свет рэчаў, якія ўспрымаюцца органамі пачуццяў, зусім не раўназначны і роўнавялікі свету, што існуе ў сапраўднасці: у пазнавальна-адчувальных рэчах няма нічога канстантнага, асновапачынальнага, нязменнага – менавіта таму яны пастаянна рухаюцца, мяняюцца, бесперастанку ўзнікаючы і гінучы. Вось чаму іх германеўтычную сутнасць, як і формы, у якіх яны

ўвасоблены, нельга ўспрымаць толькі пачуццямі, бо спасцігаюцца яны толькі розумам. Платон назваў іх *відамі, ідэямі,* бо якраз апошнія – гэта і ёсць формы, бачныя відушчым розумам. Кожнай купе прадметаў рэальнага свету ў бесцялесным свеце адпавядае пэўны *від,* які не спасцігаецца чалавечымі пачуццямі, а толькі можа быць спазнаны *розумам,* добра падрыхтаваным да гэтага працэсу. Каб убачыць ідэю рэчы, трэба адмовіцца ад будзёнага зроку, бо яе можна бачыць толькі вачыма розуму з дапамогаю інтуіцыі, якая таксама падпарадкоўваецца яму. Паводле вялікага філосафа і пісьменніка, толькі *ідэі* складаюць сапраўднае быццё, што ў значнай ступені падкрэслівае і рэалізацыя паняцця *небыццё.*

Існасць у Платона іерархічная, яна складаецца з разнастайных слаёў або сфераў, вось чаму іх можна спасцігаць з дапамогай ведаў і інтуіцыі, прычым інтуіцыі, яшчэ раз падкрэслім, не пачуццяў, а розуму (згадаем суадносіны сэнсу *(ума, мудрости)* і розуму *(рассудка)* у пропаведзях К. Тураўскага). Органы пачуццяў чалавека недасканалыя, яны здольныя бачыць толькі абрысы рэчы, каркас, контуры; самі ідэі здольны спасцігнуць толькі падрыхтаваны да гэтага розум. Аднак неабходная і выключная работа душы, якую неабходна прымусіць працаваць (адсюль вучэнне Сакрата пра дыялектыку, якую ён параўноўваў з павівальным мастацтвам – маёўтыкай). Згадаем, што пэўнаму класу прадметаў, лічыў вялікі філосаф, напрыклад, класу *коней,* адпавядае ў бесцялесным свеце ягоны адпаведны *від* або *ідэя* – *від* каня, *ідэя* каня. У адказ на з'едліва-саркастычнае сцвярджэнне кінікаў, што каня яны перад сабою бачаць, а ідэю каня, коннасці, *лошадности* – не, Платон у чарговы раз падкрэслівае, што *ідэя* каня не бачыцца звычайным вокам, а толькі вачыма розуму. *Ідэя* – агульнае паняцце для ўсіх прадметаў, што пакрываюцца-атульваюцца ёю. Коней у пачуццёвым свеце – мноства, а ідэя каня ў спасцігаемым розумам свеце – выключна адна. Гэтая ідэя – тое, што ў кожнага ўспрымаемага пачуццямі каня робіць канём. Апошняе непадуладна пачуццям, бо агульнае не мае цела, яно адмежавана ад апошняга.

Платон перанёс ідэальнае, надпачуццёвае ў іншую сферу, недаступную чалавеку, як сонца і воблакі недаступныя жыхарам падводнага цартсва. І гэта тлумачыцца законамі дыялектыкі – калі ёсць быццё, то і існуе і ягоны антыпод – небыццё, а таму ідэя валодае першынствам.

Большасць *вершаказаў* Алеся Разанава – гэта *протаідэі* біблейскага свету, а таму спасцігацца могуць толькі найперш розумам, але і з дапамогай пачуццяў. Так, зыходны матэрыял усяго існага, гліна – *мгліна: яна спіць у імглістай глыбіні і сніць свае запаветныя*

маглівасці. З гліны ўсё створана, у гліне ўсё і згіне. Выключную першаснасць гліны ў сусвеце А. Разанава падкрэслівае і той факт, што кніга вершаказаў адкрываецца менавіта творам, прысвечаным першаснай матэрыі сусвету Бога, які Ён не толькі стварыў у рэальнасці паводле велічнай ідэі, але дазволіў чалавеку працягнуць гэты бясконцы акт тварэння. Чалавек ужо стварае не толькі кафлю, цэглу, збаны, але і стварае з самога сябе твор, які адпавядае ягоным уяўленням, задумам, учынкам: *нягеглы і глёўкі – калі яны глёўкія і нягеглыя, “гімалайны” і “галілейны” – калі гэтакія яны.*

Ідэяй дрэва з'яўляецца менавіта дуб, бо пры ўсім падабенстве да іншых дрэў, ён адрозніваецца менавіта сваёй *драўлянасцю, дрэвавасцю,* ён двойчы дрэва, дубль два. У свеце паэта дуб самы магутны, дужы, спрадвечны, самы старажытны і самы будучы, бо ўвасабляе сабою трыяду часу: *даўніну, цяперпшчыну* і *будучыню* і менавіта гэтым сцвярджае класічную ідэю: *быў, ёсць, буду.* У сваёй магутнасці ён вышэй за ўсе дробныя нагаворы і плёткі, што існуюць вакол яго. У сваёй веліччы ён не звяртае на іх ўвагі, бо ім валодае адзінае – заставацца ва ўсе поры года дубам. Невыпадкова ён быў святым дрэвам у германцаў. Аднак не меншую сакральнасць і нябесны пачатак надае яму вывснова, што дуб – *тутэйшае дрэва ведаў.* Пэўная лубачнасць малюнка спалучае яго з вялікай наіўнасцю (святой прастатой) старажытнейшых манускрыптаў з ілюстрацыямі да сакральных кнігаў (вершаказ “Дуб”).

Вершаказы А. Разанава ў нечым падобныя да старажытных іконаў, якія не столькі трэба разглядваць, колькі чытаць. У той самы час творы Разанава неабходна ўяўляць, а не толькі чытаць.

Ідэя дажджу ў аднайменным вершаказе роўнавялікая рэальнаму дажджу, бо гэта адказ Бога на стараславянскую – *старасялянскую* – малітву-сцверджанне *«Хлеб наш насущный даждь нам днесь»,* бо якраз з яго вынікае выток жыцця, здольнага адрадзіцца нават *з прысаку, нават з жуды.*

Спалучаючы ў сабе ідэю ідэальна-татальнага жабрацтва (як ў манаха-дамініканца) і абсалютнага багацця (нібы ў цара Мідаса), *дым* валодае выключнай сілай і здольнасцю, якія дазваляюць яму ўзняць на неба ўсё, што само ўзняцца не можа. Аднк, справіўшы свой абавязак, ён вымушаны ачысціцца ад часовага набытку, каб вярнуцца праз адмысловыя мытні да вызначальнай ідэі яснасці, *нівідзімнасці* (аўтар падкрэслівае яго шматстайнасць, шматрадавасць, бо ён не знікае разам з прычынай, што парадзіла яго, а зведвае кругі перараджэнняў). Няма розніцы, адкуль ён уздымаецца, каму служыць, чые – авелевы ці каінавы малітвы, уздымае і каму; галоўнае,

каб ён не забыўся на сваю дамінантнасць – рух, бо ў адваротным выпадку ён толькі сажа, туман. Толькі дзякуючы ідэнтыфікацыі асноўнай, дамінантнай ідэі ён знаходзіць агульную мову з усімі стагоддзямі і эпохамі, хаця упадабляецца матыльку, пірамідзе, гатычнай бажніцы, дзьмухаўцу, нават дамоклаваму мячу, і тады менавіта па ім можна распазнаць эпоху. Сваёй вечнай канстантай ён становіцца выразнай часткай людства і выяўляе кожнага з нас.

Тым болей, што існуе і залюстрэчча, адметны антысусвет са сваімі ўласнымі законамі, якія кардынальна супрацьпастаўлены бачным, звыклым, што ўсталяваліся, умацаваліся, а таму лічацца непарушным. Аднак і тут звыклы, штодзённы зрок становіцца бескарысным і пачынае шукаць дапамогі ў нелюбімага розуму і адпрэчанай раней інтуіцыі. Толькі такім чынам можна спазнаць сутнасць каранёў, што жывуць у падземным царстве. Яны пакараны, іх карма – рыць дол, угрызацца ў цемру, быць катаржнікамі. Аднак свой праклён яны выконваюць моўчкі, ніхто не чуе ад іх скаргі або нараканняў, бо ў каранях – сонечны пачатак РА. У спрадвечнай цемры для іх няма пары года, а вечар ці ранак – гэта залежыць або ад цвіцення дрэва, або ад восеньскай скрухі. Яны нават і не мараць пакінуць сваё каралеўства, бо, выцягнутыя на паверхню, у сваіх пачварных крывых сутаргах нагадваюць асьміногаў, каракаціц, выкінутых з іншай, але роднай ім воднай стыхіі.

Праявай антысвету выступае і *твань,* якая супрацьлеглая адначасова і зямлі, і вадзе, бо на яе нельга абаперціся, як і нельга па ёй плысці; гэта *выспа, вывернутая на левы бок, антывыспа,* у якой жывуць *“левыя” істоты: чэрці, балацянік, дрыгвянік, тваневікі – ваніты бога.* З’яўленне падобных сутнасцей якраз і тлумачыць апошняе (выслоўе абумоўлена фальклорнымі паданнямі) і тым, што боскае дыханне не дакранулася да яе, што яшчэ раз падкрэслівае несфармаванасць і незастыласць свету, створанага параўнальна нядаўна.

Паміж сусветам і антысусветам, гэтым і тым быццём знаходзяцца і адпаведныя ўваходы – *нара, палонка, твань, трэшчына, багна,* якія, аднак, зусім не ўяўляюць сабою нейкія адтуліны, а прадстаюць гэта ўжо зусім новае бачанне жывымі і дзейснымі. Так, нара – гэта не дзірка ў зямлі, якую, паводле Ісідара Севільскага барсукі, якіх згадвае і А. Разанаў, капалі ўтрох: адзін грыз зямлю, а два іншых выцягвалі яго з грузам і апаражнялі. Нара – зусім не адтуліна, яна *“вынырвае з долу і па непрыкметных сцежках разбягаецца па паверхні.* Вобраз набывае дасканаласць і заварожвае сваёй нейкай старажытнай загадкавасцю, уласцівай даўнім

праўдзівым казкам, калі чакаеш з'яўлення незвычайных герояў як працяг выключна рэальнага дзейства.

Поруч з усталяванымі рэчамі, што свядома абралі і прыжыліся ў тым ці іншым свеце, у каралеўстве А. Разанава шмат пераходных істот, своеасаблівых амфібій, якія могуць жыць і ў вадзе, і на зямлі. Так, чарот:

Адной сваёй часткай учаперваецца
ў грунт, другою – уточваецца ў ваду, трэ-
цяй – урошчваецца ў паветра, і, сам пры
гэтым становячыся нечым чацвёртым,
у салодкім палёце стары галавою ўстром-
ліваецца ў гарэнне нябёсаў. [206]

У нечым ён надзвычай падобны лотасу, найдасканалейшай сутнасці індыйскай філасофіі, што паядноўвае ўсе стыхіі, толькі лісты ягоныя не васкаваныя, а таму могуць забрудзіцца. Можа тут адбылася тая метамарфоза, што і з пальмавымі галінкамі, якімі віталі Хрыста пры ўваходзе ва Іерусалім. Паколькі пальмы ў нас не растуць, то іх галінкі былі заменены вярбой. Лотас у нашым клімаце замяніў чарот, які дасканала паяднаў усе сферы сусвету – падземную, падводную, зямную і нябесную.

Духамі сівой, "мхлівай" даўніны, што твораць сваю імшу ў храме цяпершчыны ўспрымаюцца *прымхі.* Іх пераходнасць, напоўненасць, нядзейснасць праяўляецца ва ўсім, бо гэта яшчэ і не святло і ўжо не зусім цемра. Іх не ахопіш думкаю, не разгледзіш, не абазначыш словам, не звяжаш мовою, бо яны атабарваюцца на ўскрайку думкі, на ўзмежку змыслу, у сутарэннях мовы.

На суровай антытэзе, на пагранічны, на сумежжы раскрываюцца сутнасці золата і срэбра, ракі і возера, здароўя і хваробы, свята і будня, голаду і холаду, бяды і гора, маланкі і грому, якія нікому да канца і не належаць – ні зямлі, ні небу.

Кожны са згаданых у зборніку прадметаў ці з'яў рэчаіснасці паказаны ў сваёй шматмернасці і незавершанасці, нават попел, які нядаўна быў роўнавялікі стыхіі агню і ўсяму таму, што падтрымлівае яго, а цяпер супрацьлеглы ўсяму існаму. Аднак затым, ураўнаваўшы ўсіх у смерці, ён мае значнасць, невыпадкова ў свой час Заратустра нёс попел у горы. У купіне бачыцца перакулены купал бажніцы, якая можа яшчэ адкрыцца сонцу. Свечка, асвятляючы чалавечы твар,

---

[206] Разанаў А. Пчала пачала паломнічаць, с. 123.

паказвае гаспадару, што яны абое невечныя, што яны хутка згараць або пагаснуць, а таму ў іх ёсць толькі адно выйсце: *ператвараць воск плоці ў агонь духу.*

Многія рэчы ва ўяўленні А. Разанава набываюць выключныя рысы. Так, шмат свечак ён успрымае як веча, бо гэта людзі, што выйшлі з-пад века труны і ўцялесненіся ў свечках, запаленых ў імя іхняй памяці. Яны, свечкі, створаны з рэальнага матэрыялу, але *асвечаны вечнасцю,* з іх дапамогай *людзі нанава перажываюць скарочаны курс жыцця.* Падкрэсліваючы самаахвярнасць свечкі, што знішчаецца дарэшты, нічога не пакідаючы сабе, ён уяўляе яе чароўнай кветкай, якой вянчаецца рэчаіснасць, вось чаму яна прысутнічае на тайнай вячэры – *нераспазнаны, тайны апостал, прысвечаны ў таямніцу святла. Кнот* успрымаецца тым лотасам, які з глыбіні, з *горних* нетраў смокча сок, каб успыхнуць кветкай агеньчыку. *Горад* выконвае вялікую функцыю гуртавання разнаіснай грамады – смердаў, рамеснікаў, гандляроў – у народ. Нешта падобнае было ў Кірылы Тураўскага, горад у якога сімвалізаваў чалавека ў ягонай псіхафізічнай цэласнасці з усімі ўласцівымі жыццю чалавечаму і дзяржаве чыннікамі. А галоўнай была думка аб прярытэце духоўнага над мірскім.

Паміж сусветамі спрабуюць улаштавацца перашкоды. *Дзверы* (у беларускай мове маюць заўсёды множны лік, *pluralis tantum,* бо ў старaславянскай мове мелі парны лік), *дзве веры і вядуць у два бакі – у прыход і адыход, у прыйсце і выйсце.* Яны выконваюць ролю граніцы, мяжы, забароны, гэта пачатак падзелу ўнутранай і знешняй прасторы, і той, хто ўваходзіць у дзверы, уваходзіць у новы стан і новае становішча. Праўда, у гэтым выпадку пачынае ўжо дамінаваць не забарона, а расчыненасць – запрашэнне ў новыя праявы жыцця, ад якога не адкруціцца, хоць гэта можа быць і запрашэнне на страту. Няздольны да канца выканаць сваёй забараняльнай функцыі і *плот,* які дзеліць тэрыторыю на анталагічныя часткі – сваю і чужую – і гэтым спрабуе пільнаваць забароненае. Аднак ён памятае сваю паразу ў абароне захаваных забароненых пладоў, якія *ўгледзелі не тыя вочы і абласкалі не тыя рукі.* Забарона ў паэтычным свеце А. Разанава не дзейнічае, бо кожны, нібы антычныя паркі, услухоўваецца ў гудзенне *верацяна* і прадзе сваю долю (“Кудзеля”).

Ад рэальнага да віртуальнага можна трапіць любым чынам, як у казцы. І ў той жа час паміж імі ляжаць дарогі, сцежкі, брукаванкі, якія ў вершаказах А. Разанава прадстаюць сінонімамі нейкага адзінага паняцця, якое разбіваецца на *аскепкі – аспекты пытання, якія забылі само пытанне складнік спектру, якія згубілі сам спектр.*

Таму кожнае ўвасабленне шляху ў Разанава адметнае і выконвае ўласную задачу. *Сцежка* ўвасабляе казачны клубок нітак, бо выводзіць чалавека са звыклых абставін у сусвет, яна развівае прастору, паказваючы тое, да чаго можа дайсці чалавек. *Дарога* ўжо падобная да ракі, бо спалучае ў сабе шматлікія сцежкі, а таму, набраўшыся моцы, можа ўздзейнічаць на ўсё акаляючае. Аднак яна выконвае толькі адзіную функцыю – вядзе чалавека. Вось чаму дарога – *палімпсест, Тора чалавечай гісторыі: што на ёй выдрукоўваюць адны, сціраюць, выдрукоўваючы сваё, другія.* Толькі так пішацца жыццяпіс чалавецтва. А спрыяе падобнаму напісанню *брук – дарожны друк, вухналі,* загнаныя ў хаду, дарогі, нагадваюць друкаваныя літары, якімі старажытныя асветнікі пішуць гісторыю людства.

Наогул А. Разанаў заўсёды падкрэслівае, што чалавечае існаванне не ўпісваецца ў прыроднае. Апрача таго, што чалавек бачыць колеры, чуе гукі, адчувае пахі, ён яшчэ і разумее ідэю, якая не адцурае таго, што ёсць, а наадварот, зберагае яго ў сваёй "чашы". Вонкавае становіцца ўнутраным. Час рухаецца па стужцы Мёбіуса.[207]

Свет *вершаказаў* А. Разанава – гэта ідэальны свет, у якім выступаюць рэчы, створаныя дэміўргам і чалавекам. Дамінаванне ідэі горада, дарогі, каменя, студні, аблокаў, вежы, берагоў, леса, пачуццяў, з'яваў прыроды памежных станаў чалавечай думкі і цела ўвасоблена ў складанейшых узаемаадносінах з рэальнасцю, якая ўяўляецца не намнога болей рэальнай, чым паэтава ўспрыняцце. Наш сучаснік сцвярджае, што паэзія піша не пра гук, колер, пах, а гукам, колерам, пахам. *З'ява не пярэчыць сутнасці, бо сутнасць гэта таксама з'ява і наступнейшай сутнасці. І чым больш паэзія сутнасная, тым больш і "з'яўная".*[208]

Таму і вельмі цяжка вызначыць, які свет, гэты ці той, больш сапраўдны і рэальны. Бо нават аснову ўсяго, што акаляе чалавека з момантаў ягонага ўсведамлення – *сонца, месяц, зіму, вецер, серабро і золата, вайка, пейня, госця, муку, малако, мёд, чарот* – кожны чалавек, як і кожны народ бачыць і, галоўнае, успрымае зусім па-свойму, у поўнай адпаведнасці з уласнымі традыцыямі. Вось чаму ва ўяўленнях славянаў і іх суседзяў літоўцаў і немцаў згаданыя рэчы і з'явы становяцца зусім непадобнымі, амаль анталаганістамі, бо аб'ядноўваюцца па сутнасці толькі адным – ідэяй з'явы:

---

[207] Разанаў А. З апокрыфа ў канон, с. 22
[208] Тамсама

У розных мовах словы асвойваюцца па- роз-
наму, свае – па-рознаму.
На адной мове – хлеб, і на другой – так -сама…
Але ўсё роўна гэта не тыя самыя, не ад-
нолькавыя словы. Аднолькавымі яны становяцца,
калі выпісваюцца з моўнага поля: па-за адной
мовай – хлеб і па-за другой – таксама…
Мова напаўняе словы, як позірк – зрэнку:
напаўняе сабой.
У кожным слове жыве дух усёй мовы.
Смак “хлеба” і “хлеба” неаднолькавы.. [209]

Параўнальная частае выкарыстання слова *ідэя* ў адносінах да дадзенай формы ў паэзіі А. Разанава наўрад ці дазволіць яго лічыць неаплатонікам. Аднак пэўныя элементы антычнага светаўспрымання, развітыя гносцікамі, лёгка вылучыць. Успрымаючы гэты сусвет, А. Разанаў не ідэалізуе органы пачуццяў у складаным працэсе, бо пастаянна падкрэслівае недасканаласць людскога зроку, слыху, абаняння і асязання. Калі ў класічных прыкладах здаецца, што вясло ў вадзе выглядае паламаным, то ягонаму лірычнаму герою цяжка зразумець, ляціць камень угару, падае ўніз ці застыў назаўсёды, вычарпаўшы сілу ўзлёту і не здабыўшы інерцыю падзення; каса – гэта Касандра ці служка смерці?; ці чалавек камянее, ці камень пераймае чалавечую іпастась?

Рэальнасць – гэта не толькі матэрыя, як мастак – гэта не толькі пэндзаль, рука, вока, бо ён толькі тады здолее адлюстраваць рэчаіснасць, калі яна сама захоча адлюстравацца менавіта ім, калі яна пазнае сябе ў ім, і такім чынам пазнае – і прызнае – яго самога.

Мы пазнаем свет толькі ў дыялектычным адзінстве гэтага працэсу, калі адначасова пазнаёмся з ёю, становімся аб’ектам пазнання. Калі ў гэтым працэсе выпадзе адзін з чыннікаў, то мастацкае пазнанне свету не адбудзецца, твор застанецца толькі схемай, а само мастацтва ператорыцца ў імітацыю:

«Я ведаю, што я нічога не ведаю» –
гэтае славутае сакратаўскае выслоўе не прос-
та прыгожы парадокс, яно мадэлюе саму пара-
даксальную прыроду думкі, якая не зводзіцца
да сумы ведаў і не з’яўляецца тым, чым мож-

---

[209] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 23

на валодаць як сваім набыткам.

Свет з’явы абмежаваны, свет думкі бязмежны, і чым больш паглыбляецца думка ў сутнасць той альбо іншай з’явы, тым больш вынікае з яе, пераадольваючы тое, што яна мае і чым яна ёсць.

На пачатку свайго пазнавальнага (і такім чынам – самапазнавальнага) шляху думка н е в е д а е, ш т о я н а в е д а е, у сярэдзіне – в е д а е, ш т о я н а в е д а е, і ў канцы – в е д а е, што я н а н е в е д а е.

Дзякуючы гэтаму няведанню чалавек вызваляецца ад ношкі свайго набытку – ці, больш дакладна, сам становіцца «набыткам» – і здольны выходзіць да небакраю з’яў. [210]

Паводле аўтара, “вершаказы па меры магчымасці расшыфроўваць гэты код, дазваляюць слову, каб яно расказала, з кім яно сябруе, як яно адчувае іншыя словы. І, дарэчы, не толькі ў межах адной мовы, беларускай. Часам вершаказы выходзяць на такія памежжы, дзе пачынаюць адгукацца блізкія словы з іншых моў. Але хоць словы і вельмі блізкія гучанні, а па сэнсе і зусім як бы тыя самыя, тым не менш, у кожнага слова ў сваёй мове ёсць свая розніца. І паколькі гэта слова ў сваёй мове – гэтая розніца адчуваецца і назапашваецца” [211].

Беларускі паэт у новых умовах спрабуе разгадаць таямніцу, да якой далучаліся многія ягоныя папярэднікі. Так, філосаф і паэт у адной асобе, Рыгор Скаварада, лічыў, што ўвесь матэрыяльны свет у яго невымернай разнастайнасці – гэта толькі *видимая* натура, якая мае *также не одно имя, например, вещество или материя, земля, тень и прочее.* Вялікі ўкраінец лічыў першасным якраз духоўны пачатак, які і складае сутнасць усяго. Матэрыяльную аснову ён называў *тварью,* а духоўны свет, *невидимую натуру – Богом.* А ўсё астатняе, *вся тварь*, ёсць не што іншае, як *рухлядь, смесь, сволочь, сечь, лом, крушь, стечь, вздор, сплочь, и плоть, и плетки.* А таму ісціннай сутнасцю рэчаў неабходна лічыць толькі іх духоўную прыроду. Аднак заўсёды патрэбна памятаць, што паміж тым і гэтым светам няма непераадольнай перашкоды, бо яны тоесныя паміж сабою *з’явай* і яе *сутнасцю*. Алесь Разанаў падчас сваімі асацыяцыямі

---

[210] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 65.
[211] Разанаў А. З апокрыфа ў канон, с. 69.

прымушае згадаць у сваіх *вершаказах* украінскага паэта, які ў "*Иконе Алкивиадской"* сцвярджаў: *...вижу в сем целом мире два мира, един мир составляющия: мир видный и невидный, живой и мертвый, целый и сокрушаемый. Сей риза, а тот – тело; сей тень, а тот – дерево; сей вещество, а тот – ипостась, сиречь: основанное, содержащее вещественную грязь, так, как рисунок держит свою краску.* [212]

Пры ўсіх падабенствах, наўрад ці можна сур'ёзна сцвярджаць, што беларускі паэт спавядае погляды ідэалістычных філосафаў-паэтаў на пачатку трэцяга тысячагоддзя, аднак сваім майстэрскім увасабленнем класічных праблемаў еўрапейскай філасофіі ён стварае ілюзію, што падобным шляхам мажліва пранікнуць у тыя таемныя сутнасці рэчаў, якія недаступныя звычайным людзям з традыцыйным тыпам успрымальныя, абумоўленым беспамылковым, з пункту гледжання зямной мудрасці, рэальным людскім зрокам.

Як і ўсе паэты, А. Разанаў мае ўласны погляд на рэчаіснасць, зусім непадобны на той, што мае люд паспаліты *Если бы человек не закрывал глаза самовластно, он кончил бы тем, что больше не видел бы вещей, на которые стоит посмотреть.* Больш філосаф чым паэт ў сваёй унутранай іпастасі, Ж.-П. Сартр сцвярджаў, што *нам, іншым,* дастаткова бачыць дрэва або дом. Цалкам засяроджаныя гэтым сузіраннем, мы забываем пра саміх сябе. Паэт-філосаф, напрыклад Бадлер, ніколі ў гэтым выпадку не забываецца на сябе. Ён глядзіць на сябе, дзівячыся, ён глядзіць дзеля таго, каб убачыць сябе падчас гэтага дзеяння – праз абалонку гэтага спасціжэння можна ўбачыць гэтыя рэчы. Аднак апошнія будуць з'яўляцца ўжо крыху іншымі: больш бляклымі, мізэрнымі, дробнымі, менш істотнымі. Складваецца ўражанне, што ён *словно он разглядывает их в бинокль. Они же указывают одна на другую, как указывает стрелка на дорогу или закладка на страницу... Наоборот, их непосредственная миссия – обратить воспринимающего к самому себе.* Менавіта Сартр і прапанаваў бачыць заўсёды і трымаць у свядомасці дыстанцыю паміж паэтычным і звычайным бачаннем. Зусім іншая – не такая, як звычайная адлегласць - дыстанцыя, што аддзяляе Бадлера ад свету: прастору паміж ім і аб'ектам заўсёды запаўняе напаўпразрстае морава, вільготная лагода, як павевы гарачага паветра летам.

А. Разанаў у гэтай тэарэтычнай ацэнцы займае займае адметную пазіцыю: *Жыццёвыя вартасці існуюць і жыццядзейнічаюць на пэўнай "адлегласці" ад чалавека, адкрываючыся адно толькі*

---

[212] Сковорода Г. Творы в двух томах, с. 1 – Київ, 1961, с. 381-382.

звычайнаму зроку. Набліжаючы іх, трацім іх: ні каханую, ні маці ў мікраскоп убачыць нельга. [213] Ён лічыць, што паміж дзвюма антаганістычнымі палюсамі – магчымае і немагчымае – існуе зазор, *адлегласць*. І вось якраз гэта нічыйная тэрыторыя, не істотна, якія яе межы, і з'яўляецца вотчынай мастацтва, дзе яно ўзнікае, спраўджваецца, здзяйсняецца, знаходзіць сябе, ад нікога не залежыць і таму з'яўляецца здабыткам усіх.

А. Разанаў і тут арыгінальны ў сваім успрыманні сусвету, які ён спазнае ўнутраным зрокам. Ён сваёй упэўненасцю стварае пераканаўчае ўражанне, што здольны, нібы старадаўнія знахары і вешчуны, валодаць сакральнай таямніцай рэчыўнага свету. Гэтае бачанне не самаўладнае, яно падпарадкавана пошуку ісціны, дарогі, што вядзе да пазнаваемага свету, няхай і не ва ўсіх праявах. Бо ўсе рэчы ў самых разнастайных іпастасях выконваюць адзіную місію – гледзячы на іх, сузіраць самога сябе.

Сартр сцвярджаў, што менавіта такую прадвызначанасць цяперашняга будучым, існуючую тым, чаго няма, філосафы і называюць трансцэндэнтнасцю. Вершаказы і вынікаюць з самой сутнасці мовы.

Невыпадкова польскі паэт Збігнеў Хербэрт ў зборніку "Studium przedmiotu" лічыць, што najpiękniejszy jest przedmiot którego nie ma, бо ягоная выключная перавага ў тым, што

ani
oślepienie
ani
śmierć
nie wydrze przedmiotu
którego nie ma[214]

Збігнеў Хербэрт стварае ўласны сусвет прадметаў і паняццяў, з імі звязаных, з дапамогай "Pudełko zwane wyobraźnią" ("Czarna róża", "Koń wodny", "Język", "Zegar", "Serce", "Drwal"). Для параўнання згадаем "Komin":

Na domu rośnie drugi dom tylko bez dachu – komin. Tamtędy wychodzą zapachy kuchni i moje westchnienia. Komin jest sprawedliwy, nie rozdziela tego. Jeden wielki pióropusz. Czarny, bardzo czarny. [215]

---

[213] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 10.
[214] Herbert Zb. Studium przedmiotu. – Wrocław, 1995. С. 55.
[215] Herbert Zb. Studium przedmiotu. – Wroclaw, 1995. С. 74.

Паэзіі яе ўнутранай сутнасцю наканавана ствараць з несфармаванага застылую рэч. Менавіта таму, падпарадкоўваючыся неўсвядомленаму пераломy-парыву, паэзія разбурае схопленыя ёю аб'екты і адначасова з гэтым працэсам вяртае іх да няўлоўнай плыні існавання паэта, - і менавіта такім коштам і даецца мажлівасць знайсці адзінства свету і чалавека. Але, адвяргаючы яго, яна адначасова спрабуе схапіць само адвяржэнне. Яна здольная толькі замяніць адвергнутыя схопленыя рэчы скарочанага жыцця: зрабіць так, каб адвяргаемае не займала іх месца, яна не можа.

7. ДАРОГА НА СТРАШНЫ СУД: ВЕРСЭТЫ.

У свой час усіх надзвычай уразіў верш В. Брусава, які складаўся толькі з аднаго радка: *"О закрой свои бледные ноги!"* (прысвечаны зусім, праўда, не таму, пра што адразу падумала большасць чытачоў). Цяпер падобныя эксперыменты зусім не ў дзіва: выходзяць нават зборнікі падобных узораў, якія шчодра тыражуюцца. У айчыннай традыцыі з'яўляюцца цыклы вершаў, што складаюцца з двух, максімум з трох радкоў, якія ў нечым нагадваюць узоры клсічнай усходняй паэзіі; попытам карыстаюцца жартоўныя афарызмы, перароблены прымаўкі і прыказкі, прытчы ў старадаўнім рэдуцыраваным выглядзе, мадэрнізаваныя перфомэнсы, пераказы і адаптацыі класічных твораў. Здараецца, што замест шматтомных збораў знакамітых пісьменнікаў застаюцца толькі паасобныя крылатыя словы, да таго ж звычайна рэдуцыраваныя, ды і цытуюць іх падчас зусім не так, як тое задумаў аўтар. Амаль усе, дзе трэба ці, хутчэй, дзе не трэба, цытуюць сентэнцыі Дастаеўскага аб тым, што прыгажосць уратуе свет. Аднак у Фёдара Міхайлавіча гаворка ідзе зусім не пра абстрактную прыгажосць, а пра веліч Хрыста і яго запаветаў. Тое ж тычыцца і славутага выслоўя пра левую руку, што не ведае дзеяння правай. Калі ў Евангеллі гэта быў запавет, як сябе паводзіць у адносінах да жабракоў (г.зн. даваць міластыню незаўважна), то цяпер успрымаецца як загана. Ды і звыклае выслоўе *ў здаровым целе здаровы дух* у арыгінале гучала зусім інакш: *Orandum est ut sit mens sana in corpore sana – Трэба маліцца пра тое, каб у здаровым целе быў і здаровы дух.*

А наогул, колькі павінна быць радкоў у творы, каб назваць яго вершам? Няўжо адзін?! А колькі слоў павінна быць у радку?! Сцвяржаюць, што самы вялікі верш складаецца з двух слоў – "Хрыстос праслязіўся".

Нам, што звыклі да шматслоўнасці ва ўсім, у тым ліку і ў паэзіі, цяжка гэта ўсё прыняць. Але цяпер ужо завяршаецца працэс знікнення межаў не толькі паміж жанрамі, але і нават літаратурнымі родамі, а таму гаварыць аб жанравай чысціні твораў лічыцца нонсэнсам (выключэнне, зразумела, складаюць класічныя формы санета, рандо, трыялета, якія надзвычай папулярныя ў наш час і па сутнасці перажываюць уласны рэнесанс. Параўнальна нядаўна на канферэнцыі "Нацыянальнае і агульначалавечае ў славянскіх літаратурах", прысвечанай памяці Івана Шамякіна, якая адбылася ў Гомелі 20 верасня 2007 года, чарнагорскі паэт і вучоны Слабадан

Вуканавіч выступіў як заснавальнік *ПОЕМУВИЗА (Поезија, Музика, Визуелно)* і прапанаваў увазе прысутных верш *Заточеник свира баладу повратка*, у якім тэкст твора гучыць пад музыку Шапэна ("Балада") і праекцыю сістэмы вобразаў[216]).

У якасці прыкладу згадаем эвалюцыю класічнай балады, якая, на наш погляд, найболей з усіх паэтычных жанраў падвергнулася мадэрнізацыі, што абумоўлена як унутранымі законамі паэтыкі, так і фактарам выкарыстання яе формы на працягу стагоддзяў паэтамі самых разнастайных стыляў і арыентацый. Адсюль і сцвярджэнне: "Санет заўсёды заставаўся санетам, элегія – элегіяй", балада не заўсёды была баладай. Польскі даследчык І. Апацкі лічыў, што "балада розных перыядаў нагадвае фотаздымак аднаго і таго ж чалавека ў розным узросце – на першы погляд здаецца, што гэта розныя людзі" [217]. Эманацыя балады, якую Гётэ назваў жывым зародкам, прасеменем (*Lebendiesur – men*), у значнай ступені паўплывала на ўнутраную сутнасць не толькі паэзіі, але і прозы, нават кінематографа, выяўленчага мастацтва і музыкі, надаючы апошнім неабходную ўрачыстасць і ўзвышанасць. Але і сама форма балады падверглася выключным, кардынальным зменам. Так, яна пачыналася з займальнай танцавальнай песні з гуллівым рэфрэнам. А потым яе чакала кананізаваныя 28 радкоў са складанейшай рыфмоўкай, спалучэнне практычна з усімі блізкімі і не вельмі формамі, у тым ліку і жанрамі-антыподамі (ода і нават эпітафія), у выніку чаго яна сталася аб'ёмным эпічным творам аб трагічнай долі чалавека і сутнасці ягоных памкненняў у гэтай зямной юдолі. Дастаткова згадаць, што некаторыя балады, напрыклад у Яна Чачота, былі больш доўгія, чым сучасныя паэмы. Калі апошняя ў наш час можа налічваць дзве сотні радкоў, то ў таго ж Яна з-пад Мышы была аб'ёмней інтрадукцыя.

А вось цяперашнія жанравыя разнавіднасці ўжо зусім непадобныя на класічныя. Так, В. Шніп, ідучы ўслед за эвалюцыяй жанру, стварыў цыкл "Балады году", у якім на 12 балад выкарстаў роўна 182 радкі (г.зн. на кожную ад 10(!) да 18(!). І гэта ў баладзе, якая ў XIX, *залатым* стагоддзі, толькі для апісаня месца і фона дзеяння выкарыстоўвала 2-3 старонкі тэксту. А на самым пачатку XX ст. ужо не аднойчы згаданы Г. Апалінэр надрукаваў уласную "Баладу", якая складвалася з 10 радкоў (у нас доўгі час першынстваваў "Герой" П. Панчанкі з яго 14 радкамі). Тым болей гераіня балады

---

[216] Вуканович С. Пјеснички сан у дигиталном дворцу // Нацыянальнае і агульначалавечае ў славянскіх літаратурах. – Гомель, 2007, с. 13.
[217] Opacki I. Ewolucje balladowej opowieści. – Lublin, 1961, s. 7.

французскага паэта, якая не выпускае бадзячых актораў з уласнага замку, зусім непадобная да класічных персанажаў узвышанага жанру:

Не выпускают жонглеров из замка
Им подают на серебре
Но трем жонглерам не до блюд
Уйти бы завтра на заре
Да всюду в замке сторожа
Лежит в постели госпожа[218]

Алесь Разанаў зрабіў сур'ёзны ўнёсак у эвалюцыю жанру балады ў нацыянальнай традыцыі. Па-першае, сам ягоны зварот да гэтай класічна-рафінаванай формы сведчыць аб унутранай натуральнай тэндэнцыі-схільнасці да празаізацыі лірыкі, што было характэрна для тых пісьменнікаў, што пачыналі з вершаў і толькі затым пераходзілі да *чыстай эпікі* (Я. Яўтушэнка, Ул. Караткевіч). Аднак і ў гэтай традыцыйнай (найперш вонкава) форме ён застаецца эксперыментатарам. Так, у зборніку "Назаўжды" было надрукавана пяць баладаў (паводле аўтарскай класіфікацыі), якія зусім непадобныя на дамінуючыя ў тыя часы (згадаем яшчэ раз, што зборнік з'явіўся ў 1974 годзе) жанравыя разнавіднасці ў беларускай і наогул савецкай паэзіі, дзе выразна дамінавалі гераічныя ці гістарычныя творы (невыпадкова, што рэцэнзія на анталогію беларускай літаратурнай балады так і называлася – "Балады мужнасці і адвагі"). Алесь Разанаў падвяргае выразным зменам нават і звыкла-традыцыйную форму балады гераічнай, якую напаўняе зусім новай рэалізацыяй трагедыйнасці, г.зн. той анталагічнай высновы, на якой трымалася балада ўсіх вякоў. Свядома парушаючы каноны, ён паказвае не працэс нараджэння гераічнага подзвігу ці ўвасабляе ягоныя вынікі, а толькі рэзкімі мазкамі прымушае чытача не столькі сачыць за ірваным сюжэтам, колькі здрыгануцца перад жахам смерці, што запаўняе ўсю прастору хаты і астатняга свету, у якім ужо надзвычай цесна ўсім жывым, перад якімі стаіць страшэнная праблема выбару ("Балада прыкметы"). Класічны матыў вышывання ўласнай долі рукамі дзяўчыны, згаданы яшчэ Максімам Багдановічам, у баладзе нашага сучасніка дасягае найвышэйшага ўзроўню трагедыйнасці – на нашых вачах у хату ўваходзіць смерць. Яе нельга адпрэчыць, адмаліць, яна бязлітасная, вось чаму жах такі ўсясільны,

[218] Аполинер Г. Алкоголи. – СПб.: Терция, Кристалл, 1999, с. 102.

хаця працэс уваходжання смерці да канца не завершаны. Аднак мы ўпэўнены, што прыкметы не падманулі. І ў гэтым гераіня твора вельмі блізкая гераіням балад славенца А. Ашкерца (“Пража”) і ўкраінца Т. Шаўчэнкі (“Прычына”), якія перакранваюцца ў выраку лёсу ўласнага жыцця. Дзеянне твора адбываецца на авансцэне гісторыі, мы не можам нават прыкладна назваць час, у які адбылася трагедыя, але чырвань крыві ў чырвані гладзі вышыўкі падкрэслівае крывавасць людской гісторыі і яе асноўных праяў, бо за каханнем заўсёды сочыць смерць. У “Нявыказанай баладзе” паэт выкарыстоўвае асноўны закон жанру – сцісласць, лапідарнасць, тым болей, што, як некалі гераінь рамантычных твораў праследавалі духі і здані, Марыю суправаджае бязмоўнае і невымоўнае – “Кахаю”.

У “Баладзе цікаўнасці” аўтар даволі нечакана як для таго часу, калі ўсе віталі НТР (навукова-тэхнічную рэвалюцыю), якой былі прысвечаны раманы і паэмы, бачыць і адваротны бок будучых поспехаў і перамогаў над прыродай. Ён папярэджвае людства, што ніяк не трэба зайздросціць птушкам і рыбам, здольным панаваць у паветры і вадзе, узломваць цёмны куб пазнання, які, на самой справе, можа ператварыцца ў скрыню Пандоры, адкуль вылезе столькі гадаў паўзучых. Адным з першых ён убачыў трагізм чалавечага пазнання, бо поруч з дасягненнямі розуму ўзнікае шэраг новых праблем, на месцы адсечанай галавы гідры з’яўляюцца дзесяткі новых. Баладамі, па сутнасці, з’яўляюцца “Рагнеда”, “Арышт Кастуся Каліноўскага”, у якіх, як і ў “Баладзе пратэсту”, “Баладзе роспачы”, паэт звяртаецца да вызначальных момантаў быцця нацыі і канкрэтнага чалавека. Вось чаму гэтыя творы маюць адметнае аблічча, нешта падобнае на той час фармавалася толькі ў творах Ул. Караткевіча, бо ў згаданых тэкстах узнаўляюцца не канкрэтныя падзеі ці шэраг апошніх звязаных паміж сабою адзінай задумай. Перад намі, па сутнасці, маналогі ці споведзі герояў, або ўзнаўленне выключнага, пераломнага, градыентнага моманту іх жыцця, пасля якога і іх уласнае быццё, і існаванне княства-дзяржавы, ды і нават усяго свету ў цэлым змяніцца кардынальным чынам.

Нягледзячы на значны поспех у жанры балады, пазней непасрэдна да яе класічнай формы Алесь Разанаў звяртацца не будзе. Аднак ён захавае і творча выкарыстае яе структурную здольнасць адлюстраваць усяленскія трагедыі праз увасабленне драматызму маленькай асобы з выкарыстаннем ашчаднага мінімуму з арсеналу вобразна-выяўленчых сродкаў. Падобная адметнасць стане адной з вызначальных асаблівасцей паэтыкі Алеся Разанава ў цэлым. А далейшая эманацыя балады паўплывае на некаторыя пазнейшыя

арыгінальныя аўтарскія формы, у прыватнасці, версэты, якія найбольш поўна і ўсебакова прадстаўлены ў зборніку “Лясная дарога”[219]. У анатацыі да зборніка “Вастрыё стралы” (1988), дзе яны былі ўпершыню шырока заяўлены, змешчана і кароткая, але надзвычай ёмістая характарыстыка – “вершы-версэты: па сваёй будове яны нагадваюць *балады* (вылучана намі – І. Ш.) і прытчы і спалучаюць ў сабе апавядальную інтанацыю і філасофскую афарыстычнасць, сюжэтнае развіццё і роздум, рэальнасць і магію фантазіі”[220]. Спачатку творы друкаваліся ў перыёдыцы, потым асобнымі цыкламі, затым у спецыяльнай згаданай вышэй кнізе.

Гэта ў чарговы раз паказвае, што А. Разанаў не баіцца выдаваць разам творы, напісаныя па розных этапах амаль саракагадовага пісьменніцкага шляху. Яму ніколі не было і не будзе сорамна нават за юнацкія творы, бо на ўсіх стаіць пячатка майстра, ён з першых спробаў дасягнуў узроўню сталасці. Разам з тым ягонае выслоўе, што паэты павінны паміраць маладымі – гэта звычайная метафара, якая падразумевае, канстатуе факт, што творца павінен пастаянна ўдасканальвацца і, самае галоўнае, пераўзыходзіць сябе. У адваротным выпадку – кінуць тварыць. Гэтым і тлумачыцца той факт, што многія паэты, інтуітыўна і інстынктыўна спасцігнуўшы бесперспектыўнасць далейшага творчага працэсу, развітваліся з творчасцю, здавалася б, на ўзлёце мастацкай кар’еры, у гады ўсеагульнага прызнання і захаплення. Найбольш яскравы прыклад – А. Рэмбо, які зусім дзіцёнкам зведаў выключную славу, а потым зусім кінуў паэзію, бо зразумеў, што нічога новага на такім высокім узроўні ён не створыць. Ці наш Адам Міцкевіч, які за дзесяць гадоў стварыў усё сваё, міцкевічаўскае, ад баладаў і да “Дзядаў”, а потым займаўся толькі публіцыстыкай. Праўда, можна згадаць і адваротны прыклад: Цютчаў дэбютаваў толькі ў 50 гадоў і выдаў усяго два зборнікі паэзіі. Паэту, нібы спартсмену ці артысту, трэба ведаць, калі сыйсці, як гэта зрабіў, напрыклад, Л. Галубовіч, які, праўда, потым вярнуўся.

Наш сучаснік пастаянна пераўзыходзіць, сведчаннем таму дзесяць кніг збору ягоных твораў, што выйшлі за апошняе дзесяцігоддзе, самога сябе ўчарашняга, або, скажам, больш паэтычна, сваё *цвіценне, дасягнутае.* Менавіта гэтым ён і развеяў прымхлівыя сумненні сяброў і прыхільнікаў таленту і прадухіліў інсінуацыі некаторых крытыкаў і зламыснікаў, што імкнуліся сцвердзіць думку аб другаснасці самадасягненняў і самапаўторах. Найлепшым

[219] Разанаў А. Лясная дарога: версэты. Мн., 2005. – 200 с.
[220] Разанаў А. Вастрыё стралы: Версэты, паэтыч. Мініяцюры. – Мн., 1988. – 159 с.

сведчаннем таму – *версэты,* бадай што самая арыгінальная форма ў паэзіі А. Разанава, вытокі якой трэба якраз і шукаць у выключнай арыгінальнасці мыслення аўтара, а не ў творчым развіцці ўжо існуючых формаў для адліўкі мастацкага вопыту. *Выснаваныя* ім *версэты* – гэта *вершы*, што *сублімавалі асаблівасці іншых (ці аднаго ўніверсальнага) жанраў і сталі прыкметнай з'явай ў сучаснай беларускай літаратуры.* Да першых адносіцца і балада, у якой усё ж такі нават сам аўтар бачыць пэўныя вытокі версэтаў, хаця гэты працэс зусім не яўны, а апасродкаваны. Давайце параўнаем *версэт* А. Разанава “Бязмежжа” і баладу “Кукуціс спавядаецца” літоўскага паэта М. Марцінайціса, творы якога ў свой час беларускі паэт перакладаў на родную мову:

Палову жыцця падаюся ў свет,
палову – варочаюся са свету,
палову жыцця пішу на дарозе свае імёны,
палову – закрэсліваю напісанае,
палову жыцця расту ад зямлі, палову – расту з зямлёю:

і ўсё менш ува мне мяне,
і ўсё больш бязмежжа.[221]

Такая ў мяне хаціна –
на два канцы.
Гляджу праз адно акно –
сонца ўзыходзіць,
гляджу праз другое –
заходзіць сонца.

У гэтым канцы –
зацвітаюць сады,
а ў тым –
асыпаюцца яблыкі.[222]

Ці нагадваюць дадзеныя творы класічныя ўзоры В. Скота, Ф. Шылера, А. Міцкевіча, В. Жукоўскага, А. Гаруна (згадаем “Дзеву возера”, “Кубак”, “Тры Будрысы”, “Святлану”, “Варожбу”)? Што сказалі б пурытане ад мастацтва, і не толькі ў XIX ці на пачатку мінулага стагоддзяў пра падобныя балады?

Дзве мэты, якія пярэчаць адна ад-
ной, ува мне супадаюць: мэта – ўсё
займець і мэта – ўсяго пазбыцца.[223]

Як бачым, у сучаснай традыцыі баладай называецца нават і такі твор, як “Інструкцыя Кукуцісу, якога выпусцілі з гаўптвахты”, з дапамогай якога мы спрабуем вызначыць спецыфіку фрагментаў версэта. Сапраўды, якраз у гэты час адбываецца значнае свядомае зніжэнне ўзнёслага жанру, дзеючымі асобамі якога у большасці

[221] Разанаў А. Лясная дарога, с. 14.
[222] Белы замак на гары: Выбр. паэзія: З літ.: / Пер. А. Разанава. – Мн., 1992, с. 11-12.
[223] Разанаў А. Лясная дарога, с. 25

выпадкаў становяцца не рамантычныя закаханыя, не злыя пачварныя здані і ваўкалакі, нават і не героі (не абавязкова ў латах, рыцараў ужо цалкам замянілі лётчыкі і артылерысты з партызанамі і сувязнымі), а зусім рэальныя, падчас нават празмерна, рэчы, напрыклад, *залатая цыбуля* або *вядро* ў Івана Драча. Разанаўскі версэт, як і наогул паэзія ў цэлым, не будзе залежыць ад узораў літоўскага паэта, бо беларус настолькі авалодаў стылем Марцэліюса Марцінайціса, што піша нават за яго балады "Гарбуз Кукуціса", "Кукуціс ва ўнівермагу", зместам якіх становяцца гісторыі, у якіх герой вырошчвае гарбузу на ўласным агародзе або купляе ў эпоху страшнейшага дэфіцыту зімовую шапку, вартасць меху якой цалкам адпавядае сацыяльнай значымасці яе будучага ўладальніка.

Менавіта таму баладным пачаткам, калі ён сапраўды існуе ў версэтах, трэба лічыць найперш энергію, рух. Але зусім не класічны – *баллады скорость голая, романтики откос* (М. Ціханаў), уласцівы эпосе рэвалюцыйных пераствараэнняў у грамадстве, але рух традыцыйна-рэальна-фізічнай рэчаіснасці і думкі: апошняе ў яшчэ большай ступені ўласціва якраз прытчы ці прыпавесці.

Якраз рухам, энергіяй і абумоўлены той факт, што ў версэтах А. Разанава вядучым, дамінуючым становіцца вобраз-сімвал дарогі і руху па ёй ці выразная імітацыя апошняга:

Дарога і вёска – асноўныя вобразы беларускай літаратуры. Але калі раней дарога ўпадала ў вёску, то цяпер, хутчэй, наадварот, вёска ўпадае ў дарогу.

Класічная *вёска* ў культурнай парадыгментацыі, г.зн. у традыцыйным для беларусаў успрыманні і разуменні, адышла ў нябыт, знікла, нібы легендарная Атлантыда, у акіяне часу, а таму, па сутнасці, засталася толькі дарога як анталагічная аснова нацыянальнага быцця. Праўда, у гэтым велічным наканаванні беларусы не самотныя, бо, як лічыць наш сучаснік, дарога – гэта святая кніга гісторыі, у якой усе новыя пакаленні, імкнучыся пакінуць па сабе пэўныя знакі, знішчаюць сімвалы папярэднікаў, тых, хто прайшоў да іх.

У версэтах А. Разанава практычна ўсе найбольш значныя падзеі як для асобы, так і грамадства, здзяйсняюцца ў дарозе або з'яўляюцца заканамерным і неадпрэчным вынікам руху па ёй:

Шлях – не адлегласць, ён не вымяраецца вёрстамі (знамянальна, што ў версэце "Сербская вёска" дарога мераецца д'яблмі): *прайсці мала, неабходна прайсці зыначваючыся, асутніваючыся. Гэта яшчэ – і перш за ўсё – унутраны працэс.*

І, нягледзячы на існаванне адзінага шляху для ўсяго людства, для кожнага асобнага чалавека ён выключна свой, уласны. У гэтым беларускі паэт сугучны Заратустры: *Это теперь МОЯ дорога, а где же ваша? – так я отвечаю тем, кто меня расспрашивает:“Какой дорогой идти?” Ибо дороги, как только дороги, не существует*[224]. “Гэта цяпер *мая* дарога, а дзе ж ваша?” – так адказваю я тым, хто мяне распытвае: “Якою дарогаю ісці? Бо *дарогі* толькі як дарогі, няма!”.

Тым болей, што рух, як і амаль кожная жывая сутнасць, можа набываць самыя пачварныя ўвасабленні.

У свой час Ніцшэ падкрэсліваў, што ісці па чалавеку-вяроўцы, якая нацягнута паміж жывёламі і Суперчалавекам, г.зн. вяроўкай над безданню, надзвычай небяспечна. Аднак не менш небяспечна затрымацца на пераходзе, агледацца, баяцца і спыняцца. Героі і нямецкага, і беларускага паэтаў-філосафаў цвёрда засвоілі галоўны быційны ўрок: рух – жыццё, супынак – небыццё.

Іншы нямецкі філосаф, А. Шапенгауэр, таксама шукаў магчымасці спасціжэння свету з дапамогай метафары: *Философия – высокая альпийская дорога; к ней ведет лишь крутая тропа через острые камни и колючие терни: она уединенна и становится все пустыннее, чем выше восходишь, и кто идет по ней пусть не ведает страха, все оставит за собою и смело прокладывает себе путь свой в холодном снегу. Зато скоро видит он мир под собою, и несчетные пустыни и болота этого мира исчезают, его неровности сглаживаются, его раздоры не доносятся наверх – проступает его округлая форма. А сам путник всегда ноходится в чистом, свежем альпийском воздухе и видит уже солнце, когда внизу еще покоится темная ночь.*

Дарога ў версэтах А. Разанава мае выразную адметнасць – гэта часцей за ўсё толькі вектар шляху, які вельмі часта прыходзіцца якраз цярэбіць самому. Сімвалам яе і становіцца якраз “Лясная дарога”, якая амаль не мае ніякіх адносін да таго, што мы ўяўляем пры гэтым слове, бо ў яе аснове не пясочна-траўная, засыпаная іглiцай субстанцыя і вузлаватыя карані, што павыступалі з зямлі, быццам чыесьці крыкі і нараканні. Па гэтых дарогах ідуць “Навобмацак” (загаловак аднаго з самых ранніх версэтаў (1981), бо перад намі не рух з пункта А ў пункт Б, для чаго і выкарыстоўваюцца звычайныя дарогі, а пералёт *з адной цяперашнасці ў іншую;* тут кожны крок – *крок за небакрай;* дарога праходзіць праз сэрцы, а ў кожным імгненні

---

[224] Ніцшэ Ф. Так сказаў Заратустра: Кн. усім і нікому, с. 215.

сканцэнтраваны ўвесь час. Ці не таму кожны, хто ступіў на гэтую дарогу, ужо аб'яднаны з усімі нейкай страшэннай таямніцай.

І гэтую незваротнасць выраку, невядома кім пасланага, падкрэслівае заканамернасць і суровая прадвызначанасць як пачатку руху, так і хуткасці перамяшчэння, бо кожны, хто забягае наперад або адстае – непазбежна вяртаецца на ранейшае месца. Пачварная маўклівасць і незваротнасць руху ёсць увасабленне роду чалавечага, што знікае ў падарожным пыле, вось чаму ўсе: *дзядзькі, дзяцюкі, маладзіцы, падлеткі, жанкі, старыя* не становяцца чужымі. Яны – с в а е.

Разанаўская дарога складаецца з узгоркаў і ўпадзін. Поруч бягуць асфальтавыя трасы, на якіх усё даведзена да ладу, яны самі ведаюць, куды бягуць, аднак паэт абірае сваю: бо *яна рухаецца, яна разважае, яна размаўляе, яна ўдакладняе.* Тым болей, што ўпадзіны і ўзгоркі дазваляюць яму яшчэ раз зведаць змены змроку і святла, недаступныя тым, хто ідзе звычайным шляхам.

Агульная атмасфера левітацыі прасторы абумоўлена выключнай мінорнасцю і безнадзейнасцю, што нагадвае змрочны пачатак дзвюх катрэнаў з верша Гётэ "Willkommen und Abschied" ("Спатканне і растанне"), больш вядомага нам у творчай інтэрпрэтацыі Ф. Цютчава:

Песок сыпучий по колени…
Мы едем – поздно – меркнет день,
И сосен, по дороге, тени
Уже в одну сливались тень.
Черней и чаще бор глубокий –
Какие грустные места!
Ночь хмурая, как зверь стоокий,
Глядит из каждого куста![225]

Рухацца можа толькі жывое і дзейснае, вось чаму на тым самым месцы, у тым самым часе, у тым самым вымярэнні застаецца толькі той, хто згінуў для гэтай рэальнасці ("Гаворка Саша"). У патаемных заставах часу, у памяці аднагодкаў ён яшчэ застаецца жывым, аднак можа толькі з незямным смуткам сачыць за дарогай, па якой аддаляюцца ў будучыню ягоныя ўжо былыя сучаснікі.

Аднак невядома, як гэта ні прыкра гучыць, каму пашанцавала болей. На дарозе, што ўжо толькі самой сваёй сутнасцю падразумевае

[225] Тютчев Ф.И. Сочинения. В. 2-х т. Т. 1. Стихотворения. – М., 1984, с. 64.

ўнутраную і знешнюю небяспеку для жыцця падарожных, спарадычна ўзнікаюць непераадольныя перашкоды. Так, вада, што раптоўна прыйшла аднекуль уначы, ператварае вуліцы ў непераходныя рэкі (“Плынь”). Свет можа размаўляць з лірычным героем толькі на мове здарэнняў:

З неба на мяне падаюць вогненныя
жарыны, манеты старажытных княст-
ваў, жабы і рыбіны, рознакаляровыя
камяні;

зямля пад маімі нагамі перакідваец-
ца то ў багну, то ў пясчаную пустэльню,
то ў могілкі дыназаўраў;

а калі мы праходзім паўз вёскі, то на
платы ўскокваюць галасістыя пеўні, а
з-пад пластоў да мяне сігаюць куслівыя
сабакі і гусакі. [226]

Праўда, ён можа пазбегнуць пагроз, але толькі ў тым выпадку, калі страціць сябе, уласную душу (“Здарэнні”). Дарога – арэна ўзаемадзеяння розных сусветаў, паміж якімі існуюць адпаведныя пераходы. Нават звычайны парог (аднайменны версэт) становіцца калінавым мостам, які падзяляе сусвет на гэты і той, бо зроблены ён са шчырага дрэва людзьмі, якіх ужо няма. У версэце “Дубовы плот” звычайная агароджа набывае магічныя ўласцівасці: плот рухаецца разам з героем, перашкаджаючы сустрэчы з дзедам, што зманьвае ўнука да сябе абяцанкам раскрыць таямніцу жыцця. У А. Разанава ёсць пункцір, дзе паказаны гладышы на частаколе. У версэце звычайны, хоць і дубовы плот раптоўна ператвараецца ў нешта пачварнае, бо пачынае нагадваць агароджу тэрыторыі не рэальнага дзеда, а Бабы-Ягі, прычым не той, казачнай, якую не толькі не баіцца, але і нават любіць сучасная дзятва, а менавіта Касцяной Нагі, уладарніцы царства мёртвых, бо на кожнай штакеціне з’яўляецца дзедава галава.

Парог, як і ў народных уяўленнях, выконвае складаную функцыю. Гэта, як і дубовы плот, мяжа паміж жывымі і памерлымі, іх задача – не пусціць першых у іншасвет дачасна і, галоўнае, сачыць,

---

[226] Разанаў А. Лясная дарога, с. 12.

каб таямніца апошняга ніякім чынам не змагла трапіць у *гэты* Сусвет. Менавіта таму чалавек сам становіцца парогам у гэтым страшэнным чаканні ўласнай долі, бо яго няма і да парога, і пасля яго:

Ёсць месца ў набытку і месца ў страты.
Дзе растлумачыцца чалавеку, хто ён такі?
Хаты чакаюць, што вернуцца людзі.
Пыл ацярушваецца на парозе.
Калі мы са светам – мы супраць свету,
калі мы з прыродай – мы супраць прыроды,
калі мы з родам – мы супраць роду…
Мінулае тоіцца ў змроку, будучы-
ня – у светлыні.[227]

Толькі праз маленькія дзюрачкі і адтуліны можна паспрабаваць глянуць у іншасвет. Якраз праз шчыліну ў плоце самасць чалавека глядзіць на свята ў двары Гаспадара. А сам плот становіцца сімвалам інтэлекту, розуму чалавечага, бо не можа ні ўвайсці і далучыцца да свята, ні адысці ад яго. Ён прыкуты да пераходных этапаў, у чым ягоная і сіла і бяссілле.

У версэце “У царкве” менавіта храм становіцца месцам і сутнасцю змагання былых сяброў, раз’яднаных доляй – герой з гэтага свету, ягоны антыпод – ужо з таго. За бойкай сочаць маўклівыя і магутныя сведкі – *пільныя* абразы; атмасферу жаху ўзмацняюць свечкі, што ўспыхваюць самахоць і накрэсленыя ў паветры крыжы, што лічаць перамогі і паразы супернікаў. Ды і сама царква балансуе паміж сусветамі, рэальным і тагабочным, бо і цана паядынка выключная: нехта з яго ўдзельнікаў пяройдзе ў іншае вымярэнне. Падобная карціна мае зусім іншы сэнс і сутнасць, чым шматлікія дыдактычныя балады пра цэрквы і касцёлы, што апусціліся разам са сваімі не заўсёды добрасумленнымі служкамі глыбока пад зямлю ці пад ваду, і аб існаванні якіх згадваюць толькі прыціхлыя часам і перашкодай званы (творы В. Гюго, Яна Чачота, А. Міцкевіча). Наогул, мы нават не можам уявіць, хто вінаваты у падобным двубоі, хто

[227] Разанаў А. Лясная дарога, с. 67.

ахвяра, а хто спраўджвае помсту, мы нават не можам акрэсліць сутнасць канфлікту. Баладная недагаворанасць стварае адпаведныя ўмовы для рэалізацыі прытчавага пачатку.

Прымаючы за аксіёму вечнасць руху як зыходны пастулат свету А. Разанава, нельга у той жа час дакладна ўсвядоміць, які гэта рух па сваёй сутнасці – біблейны ці касмічны? Ці існуе наогул мэта гэтага няспыннага дзеяння, ці дасягнем мы яе ўвогуле, ці сутнасць руху ў ім самім, бо ніхто не хоча вярнуцца туды, дзе ўсё пачалося:

Я спрабую паразумецца са сваімі
жаданнямі, пераправерыць мэту, удакладніць шлях –
і заўважаю, як неўпрыкмет, паступова пачынае мяняцца воблік мясціны,
як у залежнасці ад маіх жаданняў, ад
мэты, якую я выбіраю, перастаўляюцца
горы, знікаюць балоты, паварочваюцца
рэчышчы рэк...[228]

Вандроўнікі новага часу ўжо зусім не купалаўскія “паязджане”, бо яны не проста ахвяры нейкага выраку, што знаходзяць шчасце і насалоду ў гэтым імчанні, а нейкая незразумелая, а таму жорсткая сіла, якой вельмі многа ўдаецца. Аднак ці вырасце з заклятага зярнятка эдэмскі сад, ці можа гэта проста чарговы міраж:

Я кладу зерне ў дол – і яно вырастае
ў дрэва:
на адной галіне ў яго сонца,
на другой – месяц,
рознагалосыя птушкі з усіх канцоў
свету спяваюць на ім свае песні і ладзяць гнёзды...[229]

Паязджане (ужо без двукоссяў) усіх часоў і эпох аднолькавыя па сваёй сутнасці, а таму па волі закляцця ці быццам уласнага выбару будуць хадзіць па адвечным коле:

---

[228] Тамсама, с.15
[229] Разанаў А. Лясная дарога, с. 16

Спынійшыся на дарозе, адны з нас
будуюць на ёй жытло. Мы ўжо знай-
шлі, – яны кажуць, – месца сваё пад
сонцам.
Другія, збаяўшыся, што іх у канцы
не стане, падаюцца назад, ва ўсё
большы цень.
Трэція, аддаўшы дарозе, што іх за-
трымлівала і цямніла, уваходзяць,
быццам у браму новага свету, у сонца,
і самі становяцца сонцам, і ў людзях
зямлі прадбачаць сонцалюдзей.[230]

Разанаўская ж дарога настолькі магутная, што без асаблівай цяжкасці прымушае ўсіх, хто ідзе па ёй, выконваць пэўную ролю да самага канца шляху. Прычым кожнаму неабходна быць аднachасова і ўсім, і нічым, бо дарога нікому нічога не тлумачыць, а толькі дапаўняе сабою ўсё да канца, даючы ідучым новыя ролі. Ці не таму ўсе ізноў будуць здзіўляцца, што людзі ёсць людзі і хутка ўсяму настане канец? Напрамак дарогі часцей за ўсё прадказваюць птушкі-вешчуны ("Птах", "Адгэтуль"), бо зоркі даўно ўжо склаліся ў знакі незразумелых картаў. З усіх бакоў зелянеюць лясы, палавее жыта, радуюць вока краскі ў зялёных паплавах. Аднак нельга вярнуцца туды, дзе ты ўжо быў аднойчы, стаць супроць сваіх слядоў, як і нельга затрымацца, застацца тут: *Мой прастор – мяжа. Мой час – вастрыё. Мой шлях – шлях агню і адгэтуль.*

Невыпадкова дарога, што вяла героя, раптоўна паварочваецца ўпоперак і становіцца расколінай, трэшчынай ("Расколіна"), што імгненна разбурае ўсе спадзяванні. У творах А. Разанава вельмі часта нечаканая перашкода, набіраючы зусім нерэальнае ўвасабленне, не дазваляе героям перайсці на іншы бок ці ў іншую сітуацыю. Яна, нібы пачварная істота, забірае ўсё наваколле, яе нельга ні абыйсці, ні аб'ехаць. І дарэмна накіроўваць усе сілы на яе пераадоленне, для якога, здавалася б, патрэбны толькі крок.

Дарозе падпарадкоўваюцца долы, горы, пустыні, рэкі, яна настолькі магутная, што нават мае ўласныя назвы, нібы чалавек, нібы ўсялякая знакавая сутнасць. Прычым дзіўна, што якраз назва неяк яе суцішае, робіць больш прадказальнай і пазнавальнай, асабліва калі яна становіцца *рымскай* або *нямецкай.* І калі першая, быццам

---

[230] Тамсама, с. 74

славутая Апіева, вяла Пятра ў Рым, то ў А. Разанава яна ўпадабляецца вершу, што аб'ядноўвае стагоддзі, падзеі, паняцці, якія дазваляюць паэту, які імкнецца ў вечны горад (*дзе перамога – там Рым*), забраць сябе з апошняга каменя дарогі, створанай з пройдзенага. У такім выпадку ўсё знікне ў Атлантыдзе часу, і нават сам верш не будзе нічога ведаць пра паэта. Час, такім чынам, у творы мяняецца, ён становіцца дыскрэтным. Вось чаму камяні скранаюцца з месца, яны суправаджаюць паэта, які можа сябе ўбачыць збоку ("Рымская дарога").

"Нямецкая дарога" ўжо не віртуальная, як яе папярэдніца і сяброўка, можа таму, што і ў геаграфічных і ў часавых прасторах бліжэй да нас. Яна роднасная нашаму менталітэту, бо мы звыкліся, што менавіта на ёй вызначаецца лёс чалавека, ягоная доля, поспех, шчасце. Бо і ў беларускім светаразуменні дарога – гэта месца, дзе жывуць не толькі людзі.

У нацыянальным фальклоры дарога – сфера, дзе пануюць міфалагічныя істоты, якія палохаюць вандроўнікаў, збіваюць іх са шляху, перашкаджаюць знайсці ісцінны вектар дому, мэты. Асаблівай увагай карыстаюцца скрыжаванні, разгалінаванні, яднанне дарогі з брамкамі, вёскамі, мастамі *et cetera*, дзе і з'яўляюцца ворагі роду чалавечага ў самых разнастайных увасабленнях.

Таму зусім не здзіўляешся, калі да героя версэта "На нямецкай дарозе" якраз менавіта там, дзе *адна дарога ўпадае ў другую* і падбягае з невядома адкуль жудасны звер. Асацыяцыі з Дантэ ўзмацняюць аўтарскія апісанні настойлівай істоты *з кутасікамі ў вушах,* якая нагадвае рысь, сімвал *похоти* і сексуальнай жарсці. Менавіта таму можна інтэрпрэтаваць звера як перашкоду, абумоўленай генетычнай недасканаласцю людской натуры, на шляху дасягнення мэты (той самай заваёвы Рыму). Гэта адначасова і знешняя перашкода, створаная дзеля канкрэтнага чалавека як прадстаўніка пэўнага народа, адрознага ад заяўленага. Вось чаму ў Немцы, яскравым і ўстойлівым вобразе нацыянальнага менталітэту, міжволі пачынаеш бачыць збавіцеля, хоць і невядома, якая з трагічных будучых развязак, у гэтым не сумняваешся, меней трагічная. Хоць і, з пункту гледжання вечнасці, ці не ўсё роўна. Згадаем версэт "Спрадвечны пыл", у якім у чарговы раз ілюструецца *vanitas vanitam* зямной юдолі, бо ад усіх людзей, што прайшліся па *спрадвечнаму гасцінцу,* засталіся толькі пыл, як гліна для збана з віном у Амара Хаяма, як кайма пад пазногцямі у нявесты, у якіх пахаваны жывыя сонцы і сусветы ў В. Хлебнікава. *Memento, quia*

publis es (*Памятай, што ты прах*) – славуты зварот Бога да Адама шматкроць паўтарылі ўсе існыя не толькі *во гроб□хъ* паэты.

Адзіны знак быццам бы пераадоленай дарогі – сляды: на снезе, пяску, вадзе, дзе іх практычна адразу знішчаюць хвалі часу і забыцця. Тым болей, паводле А. Разанава, сляды ніколі не бываюць падобнымі да таго, хто іх пакідае:

Ты ўжо мінуў, – гаворыць мне вечар.
Ты яшчэ не настаў, – гаворыць мне ранак.
Я мінаю і настаю, і неадступна мае сляды цягнуцца ўслед за мною.

Ці ёсць паміж днямі прадонні, а паміж хвілямі – ямы?!
Калі я спыняюся – паміраю,
калі ажываю – перамяшчаюся па паверхні, і час адлучае мяне ад мяне, і месцы перамяшчэння ўсё нешта маюць на ўвазе…

Ты зноў узыходзіш, сонца!..
Ты зноў паміраеш, ветах!..
Такі ў чалавека клопат, такое выйсце:
сабою – дапытвацца,
сабою – адказваць,
сабой – спалучаць пачатак і завяршэнне.

Дзівіцца, выйшаўшы з хаты, стары мой бацька на дрэвы – якія цвітуць…
На вуліцы хлапчаня клянецца перад сябрамі: «Каб мне не сысці з таго месца…»

Я ведаю шмат, не ведаю аднаго.
Мой цень пільнуе мяне.
Змяркаецца ранак, світае вечар.
І набракаюць крывёю мае сляды. [231]

[231] Разанаў А. Лясная дарога, с. 26

Прытчавы пачатак выразна і прыкметна ўплывае на структуру версэтаў А. Разанава, аднак падобны ўплыў больш заўважны ў структурастваральным пачатку твораў, хаця нельга абмінуць іх знешняй формы. Праўда, трэба заўсёды памятаць, што не аднойчы падкрэслівае паэт, змест і форма ў творы не супадаюць, а ўзаемадзейнічаюць: тое, што было зместам для папярэдняй формы, само становіцца формай для наступнага зместу. Дзеля маляўнічага ўвасаблення праблемы А. Разанаў звяртаецца да класічнага вобразу ядра арэха і самога арэха, што складаюць адзінае непадзельнае цэлае. Ф. Скарына сцвярджаў, што ў класічнай прытчы *сокрыта мудрость, яко моцъ в драгом камени, и яко златъ в земли, и ядро в ореху.*

Для нашага сучасніка болей блізкай з'яўляецца канцэпцыя аб адзінстве і непадзеленасці паэтычнага твора, вось чаму сутнасць версэта ў арганічным сплаве згаданай вышэй афарыстычнасці, сюжэтнага развіцця, рэалістычнасці і фантазійнасці, бо і сам чалавек уяўляе сабой нешта адзінае з акаляючым, аднак ён імкнецца выйсці, падчас нават вырвацца з гэтага адзінства, бо, як ён падсвядома разумее, у гэтым ягонае выратаванне. Уласнай прыродай чалавек імкнецца спазнаць сусвет звонку і з сярэдзіны; пазнанне – ягоны аталагічны складнік. Разам з тым ён прадчувае выключную небяспеку гэтага працэсу, менавіта таму інтуітыўна засцерагаецца празмернай веды і баіцца наблізіцца да небяспечнай загадкі быцця (*Я баюся таго, што ведаю*), мучыцца, пакутуе, імкнецца не дазволіць неспазнаным, а таму яшчэ больш жахлівым сілам авалодаць сабою, сваім розумам і адначасова жахаецца толькі ад самой перспектывы застацца з імі сам-насам (*за вокнамі маёй свядомасці цёмныя крыжы* (версэт "Вучань чараўніка")), у нечым пераклікаючыся з аднайменным апавяданнем са збору Я. Баршчэўскага "Шляхціц Завальня", асабліва ў стварэнні жахлівага змяркання ў сонечны дзень, апісання птушак, што з жахлівым крыкам абрушваюцца ў дзверы і вокны пакоя, дзе адбылося святатацтва, А. Разанаў літаральна некалькімі радкамі стварае трагедыйную сітуацыю, калі хлопец, што ўступіў на небяспечны шлях, імкнецца пазбыцца страшэннай веды, да якой ён даткнуўся. Ён яшчэ можа адыйсці ад сядзібы чараўніка, але не дапусціць забараненыя словы-імёны да свайго розуму ўжо не ў сілах. Страшэнная тайна застаецца з ім да непазбежнай трагічнай развязкі, якая зусім блізка.

Выйсце з падобнага стану ўжо немажліва і працэс пазнання незваротны. А. Разанаў падкрэслівае, што нават неспазнавальнасць мовы – толькі адзіны аспект неспазнавальнасці сусвету, вось чаму

многія сферы апошняга называюцца першымі. Менавіта таму чалавек, добра ўсведамляючы сваё бяссілле пазнання, падчас толькі намінуе ягоныя межы, а складанейшыя з'явы толькі вызначае адпаведнымі знакамі, якія толькі падмяняюць і зацямняюць сутнасць з'явы ("Шыльдачкі"). Чалавек ведае назвы дрэваў, якія сам прыдумаў, ягоную даўжыню, аб'ём, узрост, але ён ні на каліва не можа ўявіць унутраную экзістэнцыю расліны.

Неспазнаваемасць свету, яго самадастатковасць і самафіксацыя, герметычнасць і сакральнасць не дазваляюць чалавеку зразумець, адкуль можа прыйсці нязведанае, неспасцігальнае, а таму выключна небяспечнае. Менавіта таму дарэмна людзі агароджваюць сябе мурам, мосцяць дол, ставяць маланка- і грамаадводы, ствараюць законы, плануюць уласнае жыццё на гады і нават стагоддзі, усё роўна прыйдзе фатумны час X, калі пажаўцее бяроза ў парку, упадзе ля ратушы мёртвая птушка, загарчыць вада ў студні і ўсе раптоўна пачуюць, як плачуць нашыя продкі, або здарыцца яшчэ нешта больш страшэннае і пачварнае, невыноснае і непапраўнае. І ніхто не ведае, па кім звіняць званы, бо апакаліпсіс прыходзіць зусім не па графіку, тым болей людскім.

Еўрапейская прытча або прыпавесць мае вытокі ў іўдзейска-хрысціянскай традыцыі. І беларуская ў гэтым плане не выключэнне, хаця трэба адзначыць, што непасрэдна біблейскія і евагельскія міфалагемы ў нацыянальнай культурнай парадыгме не дамінуюць, калі звярнуцца да эфемізму, ці, што будзе больш дакладна, да апошніх часоў не панавалі.

У творчасці Алеся Разанава біблеізмы выкарыстоўваюцца не так непасрэдна і яскрава, як у Р. Барадуліна ці Зніча або Г. Дубянецкай, а схавана, патаемна, асацыятыўна. Так, у адным са зномаў ён пратэстуе, што кожны цягне на сябе Хрыста, нібы, не раўнуючы, коўдру. Адносіны да Бога і Збавіцеля ў творчасці беларускага паэта далікатныя, пачцівыя, узнёслыя. Так, ён згадвае дзяцей вялікага пакутніка, што загінулі пад адной страхою калі сабраліся разам ("Сыны Іова"). У выслоўі *і калі мы лічым адно аднаго па пальцах – нас шмат, калі мы лічым адно аднаго па душах – нас мала* чуецца адвечнае: *много званых, но мало избранных.* Версэт "Дзічка" генетычна звязаны з Хрыстовай прыпавесцю пра смакоўніцу, на якую ужо падрыхтавана сякера. Праўда, акцэнтацыя вобраза ў цэлым падвяргаецца выразным зменам – у А. Разанава дзічка не ведае аб тым, што яна дзічка, як не ведае горкі палын пра сваю гаркоту, а людзі ў цэлым не ведаюць, што яны людзі. Успрымаючы мастака прыродным *радовішчам,* ён па сутнасці словамі

і інтанацыямі запаведзяў заклікае берагчы талент: *не марнуй, не рабуй, не крадзі.* І тым болей не закапай свае таленты ў зямлю.

У разанаўскім *рэчка цячэ – і знаходзіць дарогу да мора* выразна чуецца спрадвечнае – *и возвращается ветер на круги своя.* У радках "І звер недаверліва спыняецца перад дзвярамі, вынюхваючы ў іх двувер'е і ерась" выразна бачыцца біблейскі д'ябал, які шукае, каго зжэрці. Бура, што падзяліла напапалам мора і накіраваўшыхся ў смяротны бой, нагадвае пра ісход богавыбранага народа і хвалі, што знішчылі іх ворагаў ("Бура").

Надзвычай імпануе А. Разанаву сама атмасфера, той стан, калі чалавек адчувае ў сваёй душы Бога, што найперш адчувальны ў дні ўваскрасення Хрыстова. У версэце "Трансмутацыя" наш сучаснік амаль набліжаецца да славутага Кірылы з Турава ва ўсхваленні свята душы і цела:

Рукамі абмацваю твар: аднымі часткамі цела адчуваю другія часткі.

– На каго ты падобны?!. – кажа сястра.

Не ведаю, на каго:
хто кажа – на камень,
хто кажа – на птушку,
хто кажа – на дрэва,
хто – на самога сябе…

Блізка Вялікдзень.
У паветры разліты салодкі і горкі водар.
Падсыхаюць груды.
Цвітуць кацяхі вербалозу.
Прадвесціцца шчасце.
Сонца запальваецца ў грудзях.
З песняй і плачам кудысьці ідуць натоўпы. [232]

Невыпадкова на пытанне анкеты "У якую эпоху вы хацелі б жыць?" ён адказаў выключна адметна: "У велікодную – калі ў людзях

---

[232] Разанаў А. Лясная дарога, с. 33.

уваскрасае Бог"[233]. Мёртвы, распяты на крыжы Ісус Хрыстос з'яўляецца адзіным чалавекам у свеце, што трымае дні і ночы нямоглай жанчыны ("Старая хрысціянка"), якая, аднак, не імкнецца знайсці спагаду ў людзей, а, наадварот, спрабуе адратаваць іх душы. Дзякуючы нябачным подзвігам такіх людзей і здараюцца цуды ў садзе, дзе кожны куст і дрэва свецяцца, як на свяце і разумеюць да апошніх патаемных куточкаў сутнасць чалавека. Таму кожны з людзей вымушаны шукаць *крыніцу, з якой піў святы.*

Каб спазнаць вялікую таямніцу, трэба быць мудрымі, або быць такімі, як дзеці, з душамі чыстымі і велічнымі, або памерці для самога сябе, выпасці з круга пытанняў сваіх і сваіх адказаў, *"каб здолеў твой Бог запытацца табой і табой адказаць"*. І якраз на небе сярод чыстых воблакаў суіснуюць душы чыстыя апосталаў (былых стражаў братоў меншых) і кароў (версэт "Пастух")

На гэтым шляху нельга паддавацца спакусе, кожнай, нават самай, здавалася б, дробязнай, бо вядома, дзе заўсёды хаваецца д'ябал. Страшэнным увасабленнем магутнасці апошняга з'яўляецца кумір у біблейскім разуменні слова, залаты цялец, кумір, рэліквіі якіх заўсёды гняздзяцца ў душы чалавечай, і ў пагоні за якім людзі так хутка і імкліва забываюць пра Бога ("Ідал"). Чалавецтва ва ўсе вякі на раздарожжы, бо не ведае, каму служыць: Богу ці Мамоне? У тым, хто *прыходзіць і адыходзіць і мае шмат постацяў і найменняў,* несумненна, бачыцца месія (версэт "Нехта"), бо нікому невядомы той дзень:

Знаёмства глыбейшае, чым спрад-
веку, то абвяшчае сустрэчу, то адкла-
дае яе на потым,
з некім, хто мае прыйсці. [234]

Зніклі тыя блаславёня часы, калі цела было роўнавялікім душы, а душа ўяўляла тое самае, што і цела ("На свята збавення душы і цела"). У нечым адштурхоўваючыся ад пастулату еўрапейскай філасофскай думкі канца XIX – пачатку XX стагоддзя аб *смерці Бога,* А. Разанаў значна ўзмацняе зыходны тэзіс разважаннямі аб непазбежнай гібелі багоў ці, у крайнім выпадку, кардынальнай трансфармацыі анталагічных архетыпаў, што задараецца кожны раз, калі людства набліжалася да вызначальнага рубяжа ўласнага

[233] Разанаў А. З апокрыфа ў канон, с. 125.
[234] Разанаў А. Лясная дарога, с. 158.

існавання. Бо менавіта гібеллю багоў суправаджаецца якраз эвалюцыя, які б вектар яна не мела. Тут і схавана прычына адраджэння (нядоўгага) і нават пэўнага вяртання ўжо звергнутых уладароў, бо іх сіла і ўплыў не былі да канца пераадолены як з-за магутнасці папярэдняга ўплыву, так і адпаведнай незапоўненасцю душы ў цяперашнім стане. Бо нават богам абраны народ патрабаваў стварэння залатога цяльца: засумаваўшы падчас доўгай адсутнасці Маісея на Сінаі, ён пажадаў для сябе хоць якога бачнага ўвасаблення боства, вышэйшай сілы, за што быў пазней жорстка пакараны.

Ідал у версэце А. Разанава зусім не рэальнае, а хутчэй за ўсё, віртуальнае ўвасабленне схаванай патрэбы чалавецтва ў матэрыялізаванай сакральнай сутнасці. Менавіта таму, у адрозненне ад біблейскага залатога цяльца, зробленага ў выглядзе «Египетскаго чернаго святого быка Аписа или б□лаго быка Мневиса»[235], *ідал* беларускага паэта не мае сувязей з рэальнасцю: у яго няма формы, выразнага знешняга выгляду, арэала быцця, дакладнай прывязкі да канкрэтнага месца; ён дзіўным чынам утаямнічаны ў змрочнасці сноў і моўчкі чакае таго імгнення, калі нехта патрапіць у сферу ягонага ўплыву, бо кожны, хто заўважыць яго, заўважаецца ім. Ягоная сіла і магутнасць вырастаюць у геаметрычнай прагрэсіі ў незварушлівай упэўненасці, што кожны, каму наканавана, нібы да заклятых ростаняў, прыбудзе сюды, у ягонае валадарства. Тады загарацца яго вочы, уключыцца абазначаны механізм і ахвяра патрапіць у ягоную зону ўплыву і прыцягнення, якая апляце ахвяру, нібы павуцінаю. Усё вырашае сіла супраціўлення, калі яна наогул праяўляецца, і той, хто паддаецца, ужо не пойдзе нікуды; той, хто пераможа, пойдзе шляхам багоў. У большасці выпадкаў у зносінах з апошнімі мы закранаем толькі вонкавую сутнасць, а глыбіні застаюцца рэальным адносінам, таму, што не паддаецца знешняму разуменню. Там кожнага з нас чакае ўласны ідал – *Наш уцялеснены забыты сон.*

Займальна, што поруч з жахлівымі ў сваёй моцы і бязлітаснасці злымі сіламі суіснуюць і больш слабыя, ну, не раўнуючы, як у сонме галоўнага ворага людскога вылучаюцца дробненькія нячысцікі і чарцяняты, чаму і прысвечаны вершаказ “Прымхі”. Апошнія, больш блізкія і нават у нечым родныя народнаму бытаванню, нацыянальнаму менталітэту: абуджаюцца яны не пры яскравым сонцы пустыні, як у класічных выпадках, а пры напаўзмроку, калі святло – ужо не святло, а цемра – яшчэ не цемра, пара між воўкам і сабакам, як

[235] Библейская энциклопедия, с. 691.

гаворацъ англічане, г.зн. калі нельга адрозніць гэтых звяроў. А яны, прымхі, нашыя:

Іх нельга ўспрымаць думкаю і акрэсліваць
моваю: яны аб'яўляюцца і атабарваюцца
на ўскрайку думкі, на ўзмежку змыслу,
у сутарэннях мовы, як іхні прымешак, як
іхні прыметнік: яны – пры-думкі, "пры-
мсы", пры-маўкі. [236]

У цэлым трэба адзначыць, што паэзія – значна больш магутны медыум чым філасофія ў дыспуце з бессвядомым, а паэт намнога мацней прадчувае будучыя катаклізмы і катастрофы. Алесь Разанаў лічыць паэзію боскай з'явай, хаця яна і не з'яўляецца прыкладной тэалогіяй: яна не вядзе размовы пра Бога, але ён выяўляецца ў ёй:

Мы ў словах і ў вобразах і вядзём свае дыялогі
з тымі, хто нас разумее, а ў непрытомным, куды
няма доступу розуму, –
Бог. [237]

Беларускі паэт застаецца гуманістам у гэтую складанейшую эпоху развіцця людства: ён верыць у сілу і магутнасць чалавека, ягоныя патэнцыяльныя мажлівасці спасціжэння ісціны. Якраз у хрысціянстве гэта мажліва ў найбольш вызначальнай ступені: паколькі "Бог трохадзіны, і якраз праз іпастась Бога-Сына ў гэтую мадэль уваходзіць, ці, прынамсі, здольны ўвайсці, дзейснячы свой шлях, чалавек" [238]. Згадаем, - "ў раннім хрысціянстве ў славутым тэзісе св. Ірынея Ліонскага "Бог стаў чалавекам, каб чалавек стаўся Богам" націск рабіўся на заключнай частцы, то цяпер акцэнтуецца людская іпастась Хрыста, адзінага бязгрэшнага чалавека. Менавіта падобнае ўспрыманне дазваляе А. Разанаву весці палеміку з Ф.М. Дастаеўскім:

Чалавеку ўсё дазволена не таму, што Бога няма, а якраз таму, што Бог ёсць. І наколькі ён "увесь", настолькі яму дазволена "усё" [239].

Чалавек, які страціў духоўны і душэўны арыенцір, г.зн. усё тое, што ў славянскай праваслаўнай традыцыі заўсёды асацыявалася з

---

[236] Разанаў А. Пчала пачала паломнічаць, с. 40
[237] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 116.
[238] Тамсама, с. 90.
[239] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 104.

Богам, нагадвае сабаку, што згубіў Гаспадара, а таму ён *туляецца* па вуліцах*, згублены* і *зніякаваны.* Сусвет запоўнены галасамі, аднак гэта зусім не родныя, не тыя, што могуць вывесці з гэтага стану і вярнуць яго ў былое згарманізаванае існаванне. Людзі таксама згубленыя і пакінутыя, таму яны і чакаюць добрай весткі, з дапамогай якой чалавек зможа перарадзіцца і знайсці сябе.

Свядома ці інтуітыўна, што ў А. Разанава зусім не супрацьпастаўляецца, і, наадварот, узаемадзейнічае і ўзаемаўзбагачае адно другое, ён палемізуе з аўтарамі ўсялякіх шматлікіх *кодаў да Вінчы*, што выразна намякаюць ці проста сцвярджаюць плоцевую сувязь Збавіцеля з Марыяй Магдаленай і, у сувязі з гэтым, магчлівых прамых нашчадкаў Хрыста. Псеўдагістарычныя опусы, у якіх Ісус Хрыстос настолькі ўцялесніўся, што ўступае ў традыцыйныя людскія зносіны, кардынальна супярэчаць Евангеллям і анталагічным прынцыпам хрысціянства. Гэта зусім не новае памкненнне вывесці на першы план плоцевую сутнасць, плоцевы пачатак Хрыста, хаця яшчэ апостал Павел, які бачыў Збавіцеля ў целе, не лічыў гэта прынцыпова істотным. А. Разанаў глыбока філасоўскі вырашае класічную праблему:

> *“Абрагам спарадзіў Ісака, Ісак спарадзіў Якава...”*
> *А вось Ісус не спарадзіў нікога другога, а спарадзіў самога сябе – Хрыста.*
> *І гэта самае вялікае, на што здатны (ці яшчэ не здатны) чалавек.* [240]

Ва ўсхваленне подзвіга Збавіцеля, дзякуючы якому чалавек здольны ўвайсці ў трохадзіную іпастась Бога, А. Разанаў нагадвае Кірылу з Турава, які ў “Слове на Снятие с Креста” ўсклікаў: *Христос же на Кресте руце простер, осушения греховнаго и от смерти человеки освободи.*

Параўнальна часта наш сучаснік звяртаецца да вобразу зерня, што гіне і ўваскрасае з тлену, у чым зрэдку бачыцца не толькі бяссмерце ідэй Хрыста, але і плённая магчлівасць праецыравання горней вобразнасці на творчы акт і на ўсё, з ім непасрэдна звязана. Аднак гэта не проста штуршок да адметнай трактоўкі велічнай ідэі, як у Льва Талстога ў «Воскресении», эпіграфам да якога і з’яўляецца славутае евангельскае выслоўе, а наватарскае ўвасабленне новай

---

[240] Тамсама, с. 102.

грані вялікай ідэі, да гэтага часу не адкрытай мастацкай традыцыяй: пераўвасабляючыся ў рунь, зерне ніколі не выяўляе сябе, у адваротным выпадку ніколі не стане ёю. Нешта падобнае таямніча-схавана адбываецца і ў мастацкай традыцыі:

> *У тым, што выяўляецца, здзяйсняецца істотнае, і творам становіцца здзяйсненне, у тым, што паказваецца, істотнае не здзяйсняецца, і творам становіцца не-здзяйсненне.* [241]

Зерне, якое надзвычай моцна трымаецца за глебу, не зможа прарасці, адарвацца ад яе. Думка, надзвычай цесна знітаваная з рэчаіснасцю, не зможа прыўзняцца над ёю, каб спазнаць. Выснова: зерне павінна выпасці з глебы, а думка выліцца з рэчаіснасці.

З дапамогай прыземлена-рэальнага разумення рэчаіснасці ніколі не спазнаеш *нямыя прадонні космасу, дзе гараць, не згараючы, сонцы,* як гэта сцвярджаецца ў версэце “Чорны абраз”, у якім мы ў чарговы раз сустракаемся з класічным парадоксам. У хрысціянскай культуры выключная ўвага надзялялася зрокаваму і слоўнаму вобразам, найперш іконам, абразам: *ибо они,* паводле Іана Дамаскіна, *не боги наши, а книги, открытые для того, чтобы мы вспоминали о Боге и воздавали Ему честь, - книги, на глазах всех находящихся в церквях и служащие предметом поклонения.* Аднак у руках лірычнага героя версэта абраз выключна своеасаблівы – чорны, драўляны, старадаўні, *на якім няма ніякай выявы, ніякіх рысаў.* Герой страчвае апору, губляе надзею, якія, праўда, даюць яму здольнасць лётаць і спазнаваць як уласныя мажлівасці, так і ўласныя немажлівасці. А можа “На гэтай зямлі” ўсё не так, як трэба, бо мы – жывое раздарожжа, якое толькі паказвае шлях туды ці сюды, ці, хутчэй, напрамак руху. Вобраз дрэва, што вырастае тут, з сонцам і месяцам на розных галінах, перарастае ў бажніцу, расколатай маланкай надвое (“Маланка”). Калі папярэдні версэт завяршаецца выслоўем: *тут мой захад, і тут – усход,* то дрэва жыцця з зоркамі і птушкамі ператвараецца ў бажніцу світання і бажніцу змяркання, што адбудавалі людзі з адпаведных палавінак. Як і ў першым выпадку, калі герой застаецца на месцы – *на гэтай зямлі, пад гэтым небам,* у версэце “Маланка” ён не адгукваецца ні на адно з запрашэнняў:

> *Тады, калі я ўвайшоў у бажніцу і, за-*

---

[241] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с.

чыніўшы дзверы, стаў гутарыць з не-
бам, з неба раптоўна ўпала маланка і
раскалола бажніцу надвое.

Людзі, якія прыйшлі на світанні, ад-
будавалі з адной яе палавіны бажніцу
світання,
а людзі, якія прыйшлі на змярканні,
адбудавалі з другой палавіны бажніцу
змяркання.

– Хадзі да нас, - заклікаюць мяне
адны, - гэта ж твая бажніца: ты зноў тут
зможаш слухаць, што кажа неба…

А я ўсё стаю на тым самым месцы,
здранцвелы,
уражаны,
праяснёны,
не маючы мовы, каб гаварыць, -
з маланкаю ў сэрцы. [242]

Ці не таму наогул бажніцу займаюць чужыя людзі, што вядуць уласнае набажэнства на чужой мове, а гаспадар разам з усёю збянтэжанаю акругаю чакае ля ганка ўласнай чаргі.

Паміж прасторай разанаўскіх мікра- і макраформаў няма непераадольнай мяжы, выразнай дэмаркацыйнай лініі, галоўнае адрозненне паміж імі, нягледзячы на іх выключнае вонкавае непадабенства, усё ж такі ўнутранае. Так, вершаказы – гэта эпас, мазаіка эпасу, аднак эпас, спалучаны найперш з сялянскім побытам, з рэальным, найперш беларускім наваколлем і атачэннем. Тут увасоблена ў першую чаргу тое, што можна пабачыць, пачуць, памацаць, адчуць ягоны ўплыў. Паводле аўтара, "у "сярмяжным" сялянскім побыце выспявала бела//руская метафізіка. Быццё размаўляе з селянінам на// яго мове, на мове побыту, рэаліямі сялянскай явы.// Сялянскі побыт анталагічны: ён адкрыты ў жыццё і// смерць, у зямлю і неба, у скон і бясконцасць, у свят//ло і цемру, у

[242] Разанаў А. Лясная дарога, с. 28.

веданне і пазаведанне, ён мае справу з// адвечнымі – з першымі і апошнімі катэгорыямі” [243].

За вершаказамі яскрава бачыцца постаць Якуба Коласа ў разуменні А. Разанава, які лічыць, што ўдзельная вага песняра – *вага глебы і глыбы, адкуль ён скіроўваецца туды, адкуль узяты, адкуль сам узяўся – у асяродак, у родны.* Пісьмо Коласа, лічыць наш сучаснік, тапаграфічнае, піктаграфічнае. Яно настолькі спалучана з рэчаіснасцю, што дазваляе не толькі рэальна адчуць, але і нават вывучаць нацыянальны побыт, прыроду, беларускі ландшафт. Прычым апошняе ўжо нават не ўспрымаецца ў адрыве ад асобы творцы. Колас памятае спрадвечнай, унутранай, арганічнай, цялеснай памяццю, якая і дазваляе застацца самім сабой у любой іншароднасці. Колас “і ў небе шукае рэчыўнасць, якая б мела дачыненне да зямлі, за якую можна было б зачапіцца, - сонца, зоры, хмары, птушкі… У іх ён бачыць не столькі іх саміх, колькі само іхняе бачанне, бачыць праз іх” [244].

Свет *версэтаў* – гэта сусвет класічны, дзе пэўныя прыкметы рэчаіснасці, побыту толькі падкрэсліваюць ягоную адлучонасць ад прызямленасці, побыту, звычайнай рэальнасці. Гэта сцвярджае і ягоная пэўная незастыгласць і несфармаванасць, згадаем разанаўскі вобраз магілы. Гэта тое, за чым бачыцца Янка Купала ў адрозненне ад свайго паплечніка: *самахарактарыстыкі творчасці Коласа – новая зямля, самахарактарыстыка (неназваная) творчасці Купалы (“Новае неба”.* Купала ўсё ў рэчаіснасці, нават з’явы прыроды ўспрымае вельмі асабова, праз свой стан, Колас – канкрэтна. “Купала жывіцца энергіяй сонца, Колас – энергіяй зямлі, у зліцці з зямлёю Колас прадчувае сваю неўміручасць, Купала – згубу, Колас – круг, Купала – вастрыё, выйсце з круга, Купала часавы, Купала прасторавы[245].

Разам з тым нельга між імі правесці як і паміж вершаказамі і версэтамі, правесці непераходную мяжу, бо ўжо ў беларускай паэзіі XIX ст. праяўляецца, уцягваючы ў сваю прастору асвечаную вякамі сялянскую рэчаіснасць, ірацыянальны чыннік, якога нельга зразумець і аб якім таму нельга разумна сведчыць выпадак. Адпадаючы ад быцця, існаванне выпадае ў выпадак. Тое ж адбываецца з версэтамі, якія вынікаюць з класічнай эвалюцыі нацыянальнай пісьменнасці, але сведчаць аб новым, выключна высокім узроўні. Тым болей, што гэты працэс адбываецца на нашых вачах. Паэт нібы прысутнічае пры рэстварэнні існага, ён настолькі захоплены гэтым працэсам, што ў пэўныя імгненні нават ўспрыняў сябе яго саўдзельнікам, бо ўжо

---

[243] Разанаў А. З апокрыфа ў канон, с. 9.
[244] Тамсама, с. 3.
[245] Разанаў А. З апокрыфа ў канон, с. 4.

падрыхтаваў зыходны матэрыял для таго, каб самому стварыць людзей (“Гліняныя чалавечкі”). У нечым свядома ідучы на пэўнае блюзнерства, ён лепіць з гліны фігуркі суседзяў, бацькоў, самога сябе, аднак, дабіўшыся выразнага падабенства штучных асобаў з арыгіналамі, ажывіць гліняныя копіі, удыхнуць у іх душу ён не зможа.

Лірычны герой А. Разанава спрабуе адарвацца ад зямлі і яшчэ раз, нібы крэатар, адвесці ад глухаты свой слых, адлучыць ад слепаты свой зрок, з неспасціжымага выплавіць уласнае разуменне (згадаем, як былі аддзелены пры акце тварэння вада ад зямлі, дзень ад ночы, святло ад цемры). У сусвеце, што толькі фармуецца, можа існаваць “Другое сонца”, патушыць якое толькі маці (згадаем, як Сын Выдры кідаецца з кап’ём на сонцы і знішчае два з трох – чырвонае і чорнае – (“Свояси” В. Хлебнікава). У паданні «Глухие дни» К. Бальмонт падае ўласны фантастычны свет: *«И по ночам всходило две луны. Два солнца по утрам светило с неба».* Менавіта ў такіх варунках здараецца ўсё незвычайнае: узыходзячы на вежу можна разважаць вежай, ідучы па дарозе – бачыць дарогай; існуе нават магчымасць сачыць за ўваскрасеннем зорак. Нават каменю даецца зрок (“Відушчы камень”), дзякуючы чаму ён можа чытаць рознакаляровыя думкі людзей, можа прымусіць зіяць зямлю, мора, нябёсы, і, завяршаючы існаванне старога свету, стварыць новы, свой, уласны – відушчы. Тады ж у небе ўзнікне незвычайная “Планета метамарфозаў”.

Калі ж свет такі незвычайны, то як жа людзям спазнаць яго? Тым болей, што гэтаму перашкаджаюць пэўныя сілы, непадуладныя чалавеку; нават зямлі, не згадваючы тых, хто на ёй жыве, бракуе адвечнай апоры, на якой змаглі б усе ўтрымацца, а таму нельга нікому даверыцца, нават каменю і жалезу. Бо ўсё, што здзяйсняецца, прадвызначана зусім не чалавекам. Нават здзейсненае, пражытае не зыходзіць назаўсёды, яно прысутнічае нябачна ў цяперашнім – *мінулае жыве, яно за намі назірае.* Сутнасць – гэта міг, што быў і ўжо няма. Але мы пастаянна знаходзімся пад уважлівым прыглядам нечага велічэзнага і неспазнальнага; пясок ля варот нагадвае хвалю мёртвага часу, якой і засыпае сляды чалавека, сцірае іх, а на былым месцы вырастае трава, трава забыцця. Менавіта таму чалавек зусім ніякі не цар прыроды, а проста цацка, забаўка ў руках магутнай сілы, хоць і спрабуе ён сказаць нешта ад сябе і сцвердзіць тым самым сваю ўяўную веліч.

Яму па чарзе ўкладваюць ў левую руку то паразу, то радасць, але ён перахоплівае другой рукою адпаведна перамогу і скруху (“Дарэшты”). Тым болей, што ўсё, за што ён бярэцца, становіцца ягонай уласнасцю, нават ягонай састаўной часткай (зброя, шчыт, меч

так прырастаюць да ягоных рук, што ад іх ужо немажліва пазбавіцца, бо гэта сталася органам цела – “Зброя”).

Герой версэтаў А. Разанава, нібы старажытны прашчур, не можа ведаць мяжы паміж жывым і мёртвым, бо як іх вызначыць, калі дождж ідзе, а мёртвы меч сячэ людзей. Яму яшчэ дазволена аддзяліць слодыч ад горычы, асалоду ад пакуты, рай ад пекла (“Падзел”), аднак адначасова з ведай пра тое, што нельга жыць толькі ў *слодычы, насалодзе*, эдэме, з’яўляецца перакананасць, што аднабаковасць не мае вітальнай сілы, без антыподаў ўсё хірэе і знікае. Без падзелу ўсяго існага і без іхняга з’яднання нельга ўступіць на неба, акрыліцца, здабыць сілу, здзейсніць сваё прызначэнне, бо *“агністыя мечы анёлаў пільна ўзіраюцца ў маю душу”* [246]. Але незалежна ад чалавека і ягоных жаданняў-памкненняў свет працягвае свае эксперыменты і выпрабаванні. Апакаліпсіс яшчэ не наступіў, хаця ягоныя вестуны ўжо паказваюцца, прадказваючы той адзіны, сапраўдны час, - канчатковы, фінальны, як у версэце “Апошні час”:

Зоркі перакульваюцца і выліваюць
на нашы палеткі смалу і серу,
перуны выбухаюць над нашымі гарадамі,
хістаецца сонца…[247]

Спасцігнуць сутнасць вонкавага і ўнутранага свету немажліва, бо мы не можам выйсці за межы абсягу, накладзенага прыродай. І не дапамогуць у гэтым ні самыя спрытныя знаходкі, ні нават падарожжы праз далёкія галактыкі і сусветы (“Абсяг”). Аднак чалавек не хоча і не можа змірыцца з гэтай, на ягоны погляд, анталагічнай несправядлівасцю: як і раней, ён імкнецца адначасова ўсё займець і ўсяго пазбыцца. Але марныя памкненні: што ён адваёўвае ў дня – забірае ноч, што аддаецца раздарожжу – вяртае скрыжаванне. Сімвал вечнага сутыкнення дзвюх супрацьлеглых мэтаў – ззянне на небе двух месяцаў: маладзіка і ветаха; маладая трава, што прарасла праз скошаную:

Ты ўжо мінуў, - гаворыць мне вечар.
Ты яшчэ не настаў, - гаворыць мне ранак.
Я мінаю і настаю, і недаступна мае
сляды цягнуцца ўслед за мною. [248]

---

[246] Разанаў А. Лясная дарога, с. 9.
[247] Тамсама, с. 10
[248] Разанаў А. Лясная дарога, с. 26

Мёртвы, як здавалася раней сусвет, зусім і не мёртвы. Нават камяні, сімвалы непарушнасці, ганарацца сабою, адчуваючы ўласную перавагу над людзьмі (“Камяні”). Прырода дамінуе над чалавекам, вось чаму апошні так імкнецца зліцца з ёю, забыцца пра свае штодзённыя клопаты і абавязкі і ў спрадвечнай цішыні растварыцца, анігіляваецца ў зямлю (“Разам з травою”). Цела старога нядужага чалавека ўбірае ў сябе пройдзены шлях і становіцца парогам: не тым, што ў хаце, а віртуаьным, г.зн. мяжой, што аддзяляе жыццё ад смерці. Рэальны чалавек знаходзіць у сабе рэальныя сілы, каб пераступіць рэальны парог. А што за сілы даюць мажлівасць пераступіць парог жыцця і трапіць у неабсяжнасць, дзе свеціць новае сонца і пануе новы сэнс? Менавіта таму чалавек заўсёды той і зусім не той у кожную хвіліну:

Я – слова, што вучыцца гаварыць,
думка – што вучыцца думаць,
жыццё – што вучыцца жыць. [249]

Усясільны час і росціць чалавека, і косіць яго нібы траву: смерць становіцца нараджэннем, якое не памятае таго, што было перад ім. Усё з’есць сырая зямля – нават труны з сасны, граба, дуба; ды і сам чалавек – гэта зямля, у якой схаваны нейчы скарб, а шлях ягоны – блытаны і загадкавы, як палёт кажана, істоты, што не ўмее лётаць. Між берагамі нараджэння і смерці, пачатку і канца і існуе тая прастора, што і запаўняецца толькі матэрыяй жыцця. Бо, атрымаўшы ад Бога жыццё, чалавеку захацелася зведаць ягоны сэнс і мэту, і тады Бог даў яму смерць.

Свет нельга ўявіць адзіным у ягонай непарушнай цэльнасці: ён спазнавальны толькі ў адзінстве адзінкавых імгненняў. Менавіта таму ў разанаўскім свеце нельга ўбачыць сябе ў люстэрку, там толькі зрэдку з’яўляцца адлюстраванні птушак, абрысы невядомых рэчаў, выявы людзей (“Падарунак хроснай маці”). У залюстрэччы жыве Бог, але спазнаць яго немажліва, бо ніхто да гэтага яго не бачыў. Як жа можна ўбачыць нешта на абразе, на якім няма ніякай выявы, ніякіх рысаў? Толькі кавалачкі разбітага люстэрка змогуць даць агульную, панарамную карціну быцця, аднак яны самі, даючы адэкватныя адбіткі жыцця ў кожнае імгненне існасці, не могуць, ці хутчэй за ўсё, не хочуць аб’ядноўвацца ў непадзельныае, вяртацца ў папярэдні стан

---

[249] Тамсама, с. 88.

цэласнасці (“Аскепкі”). Чалавеку не дазволена ведаць пра мінулае і будучае, невыпадкова пры нараджэнні чалавека анёл кранае яго пальцамі, каб той забыўся на тое, што было з ім да гэтага і што магла бачыць душа ў час вандровак. А можа ў гэтым і крыецца велізарны дар міласэрнасці, бо, у гэтым ніхто не сумняваецца, Пазнанне заўсёды караецца:

> *Потым мы будзем хварэць, будзем пакутаваць,але будзем ведаць, што далучыліся да самой сутнасці свету і што пілі з крыніцы, з якой піў святы.* [250]

Менавіта ў гэтым і схаваны сакрэт быцця, да якога кожны ідзе сваім шляхам, а, хутчэй за ўсё, абмінае ці спрабуе абмінуць.

Адзін з найбольш значных архетыпаў паэзіі А. Разанава – камень, што не выклікае здзіўлення, калі згадаць, што гэты вобраз карыстаецца вялікай папулярнасцю ў еўрапейскай мастацкай традыцыі, куды, несумненна, ён трапляе з Бібліі: *выражение «бессловесный камень» есть иносказательное и означает крайнюю степень сердечного ожесточения; употребляется для означения идолов. Камни выбрасывались на землю для обозначения какого-либо особенного д□йствія Божественного промысла – наказанія ли то, или спасенія.* [251]

У падобным стылі ўвасоблена і філасофская думка імпрэсіі Ф. Цютчава “Probléme”:

> С горы скатившись, камень лег в долине.
> Как он упал? никто не знает ныне –
> Сорвался ль он с вершины *сам* собой,
> Иль был *низринут волею чужой*?
> Столетье за столетьем пронеслося:
> Никто еще не разрешил вопроса. [252]

Камяні ў паэзіі А. Разанава – гэта маўклівыя сведкі стварэння свету і разам з тым лёгкія птушачкі. Так, у версэце “Сяргей Цыган” камяні, кінутыя дзецьмі ў неба, вяртаюцца з падвоенай сілаю на зямлю, прымушаючы ўсіх разбягацца і хавацца. Камяні, кінутыя Цыганам угору, застаюцца там на зайздрасць і захапленне сябрам.

---

[250] Разанаў А. Лясная дарога, с. 85.
[251] Библейская энциклопедия. Репринтное издание. – М., 1990, с. 379.
[252] Тютчев Ф.И. Сочинения. В. 2-х т. Т. 1., с. 73.

Дзіцячыя гульні ўсе забылі, але ў недасягальнай вышыні плывуць некуды велізарныя хмары, у якіх пагрозліва грукаюць камяні, закінутыя даўным даўно. І ніхто ведае, дзе і калі пральецца каменны дождж. А гэтая небяспека надзвычай рэальная, пра што заўсёды папярэджваюць паэты. Згадаем апошні ў жыцці В. Хлебнікава верш №194 ад мая 1922 года: *Вы разобьетесь о камни, И камни будут надсмехаться Над вами, Как вы надсмехались Надо мной.*[253]

Глыбінную сутнасць неспазнавальных з'яў падкрэслівае Ф. Ніцшэ выслоўямі карліка-пігмея, які перашкаджае герою ўзняцца да вяршыні духу самотнай і незадаволенай сцежкай між камянёў, «ибо у Бога не останется безсильнымъ никакое слово» (Луки 1:37).

Жахлівым у сваёй зацятасці паўстае камень з аднайменнага верша М. Гумілёва – *взгляни, как злобно смотрит камень.* Яго *угрюмые друиды* выклікалі з мора, каб адпомсціць за нейкія крыўды. Днём ён ляжыць на беразе, а ноччу, страшэнны, чорны, са схаваным полымем у сярэдзіне, ляціць пустыннымі палямі і заўсёды знойдзе крыўдзіцеля, каб раздушыць яго, нібы сабаку бык, а затым вяртаецца назад, каб змыць кроў у верных прылівах і чакаць новай ахвяры. У "Новай зямлі" Якуба Коласа камяні сімвалізуюць перашкоды на жыццёвым шляху, якія, калі б гэтак было можна, трэба сабраць, каб не паўтараць памылкі.

Камяні ў свеце А. Разанава таксама жывыя, хаця яны выконваюць зусім іншую, адрозную ад традыцыйна-класічнай, ролю. Яны становяцца субяседнікамі героя толькі ў момант ягоных няўдач або жыццёвых параз; тады камяні смела і адкрыта дэманструюць сваю жыццёвую сталасць, сваю перавагу над чалавекам, якога ўспрымаюць жабраком, што не мае нічога асабістага, бо жыве чужым. Але і тады шчырасць людзей разбіваецца аб іх закрытасць, бо ў іх закрытасці, схаванасці, самадастатковасці іх сіла, іх каменнасць:

Што ты скажаш цяпер? – пытаюцца
ў мяне камяні, калі мяне спасцігае якая
няўдача, калі здараецца са мною якая
неспадзяванка.

Яны пытаюцца, яны цешацца, яны
ганарацца сабой, яны цяпер адчуваюць
сябе мудрэйшымі за ўсе мае ўчын-
кі, якімі даводзіў, што быць людзьмі лепш…

---

[253] Хлебников В. Творения. – М., 1986, с. 182.

Я пастаянна казаў, што меў,
я пастаянна кажу, што маю,
нічога не ўтойваючы,
нічога не пакідаючы на чорны дзень;
мае канчатковыя аргументы тут – у
кожнай хвіліне, у кожным дні, ва ўсім маім існаванні.

А камяні мяркуюць, што я жабрак,
што я жыўлюся чужым, што нічога свайго не маю…
Яны закрываюцца ад мяне:
у іхняй закрытасці – іхняя моц,
у іхняй закрытасці – іх каменнасць.

Я вучу камяні быць людзьмі.
Я іх прасвятляю сабою.
Дзень, калі яны адкрываюцца мне, - мой скарб.
Дзень, калі яны закрываюцца ад мяне, - чорны.[254]

Alter ego беларускага паэта, уступаючы ў дыялог з, на першы погляд, самай нежывой субстанцыяй, сімвалам мёртвай прыроды, спрабуе навучыць камяні быць людзьмі. Знамянальна, што дзень, у які камяні адкрываюцца людзям, уяўляецца скарбам, а той, у які яны закрываюцца, паўстае чорным.

Падобны векавечны сімбіёз людзей і каменя, што ляжаў ля дарогі, інтэнсіўны абмен поглядамі (людзі глядзяць на камень, які ў сваю чаргу ўглядваецца ў людзей) і прыводзіць да таго, што камень набывае выключныя ўласцівасці ("Відушчы камень"). Адметная якасць сімвалу нерухомасці эмануецца, яго зноўку здабытая сіла падвяргае мутацыі людзей, якія ў сваю чаргу становяцца відушчымі і здабываюць незвычайную ўласцівасць: бачыць рознакаляровыя думкі – пярэстыя, простыя, пакручастыя, белыя, шэрыя, чорныя, каляровыя – і разумець іх без слоў. Людзі, як і заўсёды і паўсюдна ў адносінах да нечага новага-незвычайнага, успрымаюць нечаканы дар з радасцю, а затым пачалі яго баяцца і скінулі камень па чарзе ў яму, мора, а затым у нябёсы, дзе ён стаўся новым спадарожнікам зямлі і пачаў ззяць над ёю, як раней у яме ці моры: "Так скончыўся каменны свет і настаў відушчы".

[254] Разанаў А. Рэчасінасць. – М., 1998, с. 61.

Кутняй асновай быцця прадстаюць камяні, што, паводле нейкай вышэйшай сілы скаліся ў спаруду славутага манастыра святога Навума на легендарным Охрыдскім возеры:

Большыя й меншыя, круглыя
й вуглаватыя, шырокія і даў-
гаватыя, з плаўнаю лініяй фар-
мавання, што ведала, як ёй ісці
і як завяршацца, і з лініяй, што
ішла з завязанымі вачамі, -
у дол укладаліся камяні. [255]

Старажытны манастыр збудаваны на скале, што выступае з возера, якое ўспрымаецца морам і магутны камень, які мае тое ж імя, што і кляштар, выконвае тую самую функцыю, што і метафарызацыя Хрыста як выратавальнай дошкі ва ўяўленні бацькоў каталіцкай царквы. Гэта не толькі матэрыялізацыя сакралізаванай святыні, але і ўсяго таго, што звязана з навакольнай аўрай, сутнаснай верай і надзеяй. Манастыр знаходзіцца на самай мяжы з Албаніяй, літаральна ля яго падэшвы пачынаецца тэрыторыя іншай веры. Аднак камень святога Навума ўспрымаецца як сімвал велічнага духу, бо *некалі здолеў узняцца над мераю свету, каб уздымаць у наступную меру ўвесь час потым свет.* Вандроўку па матэрыялізаваных адрэзках Часу з македонскім паэтам Міхаілам Рэнджавам (адразу ўзнікаюць асацыяцыі з двумя вялікімі італійцамі, што таксама выпалі са сваёй эпохі і прасторы і трапілі ў нечаканы сусвет) беларускі паэт метафарызуе ў велізарны лук, стрэламі для якога і з'яўляюцца самі паэты. Толькі такім чынам можна дайсці да ўсведамлення адвечнай ісціны: "*кожны камень – гэта чыёсьці жыццё, якое нам аддае сваю дапамогу і спадзяецца ўпотай на нас*". З'яўленне падобных асацыяцый не ў апошнюю меру тлумачыцца велізарнейшай энергетыкай святога месца, намоленага за апошняе тысячагоддзе. Гэта адчуў на сабе і аўтар эсэ падчас наведвання святыні.

А. Разанаў падкрэслівае, што камень – аснова хрысціянства, згадаем сэнс імя Апостала Пятра. Менавіта таму вера чалавечая можа рушыць горы (згадаем пра гарчычнае зернейка), камяні ж узмацняюць моц дарогі, што вядзе да храма; яны самі могуць сыходзіць з месца і пакідаць межы знямелых тысячагоддзяў, у якіх

---

[255] Разанаў А. Лясная дарога, с. 71.

супадае, дзелячыся між сабою, тое, што ўмее называцца, і тое, што зусім не мае назвы.

Спасціжэнню герметычнага паэтычнага свету А. Разанава ў пэўнай ступені можа паспрыяць і разгадка запаветнай сутнасці *люстэрка.* Ва ўсходніх народаў амаль да XIX ст. люстэркі рабілі з паліраванага металу; яны ніколі не вешаліся на сцяну, бо ўштукоўваліся ў ручкі ці нават надзяваліся з дапамогаю шнурка на шыю. Зразумела, што і адлюстраванне ў іх было вельмі далёка ад ідэалу. Апостал Павел пісаў: *Теперь мы видимъ какъ бы сквозь тусклое стекло, гадательно; тогда же лицемъ к лицу… т.е. все духовное и вечное видимо и созерцается нами в настоящем состоянии также неясно и гадательно, как неясно видимы и естественные предметы в тусклом зеркале.*

І. Стравінскі, вялікі кампазітар-эксперыментатар, продкі якога, дарэчы, паходзяць з Рэчыцы, лічыў, што чалавек жыве не рэальнасцю, а вобразамі, захаванымі ў памяці, а таму і люстры становяцца прыладай памяці. Аднак у іх бачыш сябе хутчэй такім, якім ты быў раней, чым такім, якім з'яўляешся цяпер. Вось чаму чысцец будзе забіты шматмернымі люстэркамі, невыпадкова іх так баіцца Заратустра:

“Але паглядзеўшы ў люстэрка, я ўскрыкнуў, і сэрца маё скаланулася: не сябе я пабачыў у ім, а д'ябальскую морду і з'едлівы смех”[256] . У абліччы дэмана са зноў жа з'едлівай усмешкай з'яўляецца ён і ў люстэрку, якое паказалі каралям ягоныя ворагі.

Люстэркі ў А. Разанава, як і ўсе артэфакты, крыху падслепаватыя. Герой версэта “Падарунак хроснай маці” не можа сябе ўбачыць у ім, бо яго, люстэрка, паверхня *зморшчаная і цьмяная, быццам чыясьці далонь.* Тым болей распазнаць Бога, бо ў выявах, што ўзнікаюць, калі люстэрка яснее, а зморшчыны разгладжваюцца, і ўяўляюць сабою то птушку, то людскую паставу, то абрысы незразумелых рэчай. Ніхто не ведае, якім прыйдзе Бог, але ўсе чакаюць: *И божий лик отобразится в них»* (Ф. Цютчаў). У беларускай традыцыі ўжо існавала фантастычнае люстэрка багдановічаўскага лесуна:

Стаяў калісь тут бор стары,
І жыў лясун у тым бары.
Зрубалі бор – лясун загінуў,
Во след яго ад той пары:

[256] Ніцшэ Ф. Так сказаў Заратустра: Кн. усім і нікому: Пер. з ням. В. Сёмухі. – Мн., 1984, с. 87.

Сваё люстэрка ён пакінуў.

Як у нязнаны свет акно,
Ляжыць, халоднае, яно,
Жыццё сабою адбівае
І ўсё, што згінула даўно,
У цёмнай глыбіні хавае. [257]

Люстэрка якраз і знаходзіцца паміж гэтымі дзвюма палюсамі, бо выступае ў дзвюх іпастасях – ад захавальніка выяў усіх, каму наканавана заглянуць у яго, да, па сутнасці, чорнага абразу, у якім няма ніякага адлюстравання, у чорнай метамарфозе якой знікае ўсё, бо становіцца ўвасабленнем чорнай дзіркі, уваходам у іншасвет. Разам з тым паасобныя якасці чароўных рэчаў дазваляюць узляцець над зямнымі прасторамі ў нямыя прадонні космасу, дзе гараць вечныя сонцы. І ўсё здзяйсняецца толькі таму, што нехта глядзеўся ў іх. А свой сапраўдны твар можна ўбачыць і назаўсёды захаваць у памяці, здабыўшы пры гэтым нейкую даўно страчаную асалоду, менавіта толькі ў люстэрку, якое на імгненне асвятляла рэальнае сонейка.

Па кольцах на пні спілаванага дрэва можна меркаваць пра мінулыя зімы і забытыя вёсны. Пра чалавека можа гаварыць люстэрка, бо яно памятае кожнага, хто заглянуў за яе таямніча-загадкавую амальгаму. Люстэрка спрыяе ўвасабленню, яно адлюстроўвае ўсе змены, што адбыліся з героем, падказвае, дзе праўда, а дзе мана, дзе цемра, у якой нічога няма, і дзе святло, у якім ёсць усё. Люстэрка – чароўнае бязмежжа, дзе магчымыя сустрэчы са знаёмымі і незнаёмымі людзьмі, птушкамі, вужамі, жывёламі, нажамі, ружамі. Няма самога героя. Няма там толькі самога героя, бо ён можа ўбачыць толькі вышэйзгаданае, што, па сутнасці, і ёсць ягоныя шматлікія ўвасабленні. Яму толькі застаецца надзея на будучую сустрэчу з самім сабою. Як вядома, з усіх прадстаўнікоў жывёльнага свету ў люстэрку пазнаць сябе могуць толькі прыматы, сланы і дэльфіны. Чалавеку ў свеце А. Разанава падобная опцыя яшчэ не прадстаўлена, што сведчыць аб ягонай несфармаванасці да канца: ён у кожнае новае імгненне адначасова і той самы, і зусім не той.

Люстэрка, у якім герой верэстаў А. Разанава ўсё ж такі ўбачыў сябе, разлятаецца на дробныя кавалачкі (“Аскепкі”), кожны з якіх набывае выключную самастойнасць ці хоць аўтаномію, а таму можа

[257] Багдановіч М. Збор твораў у 2-х тамах. Т. 1. – Мн.,

гаварыць з героем па-свойму і апавядаць пра сваё. Тым самым паэт стварае метафарычнае ўспрыманне інкарнацыі, здзейсненай канкрэтнай асобай, якая можа пераходзіць з аскепка ў аскепак, не баючыся параніцца аб край. Аднак ён бяссільны спалучыць кавалачкі чароўнай матэрыі ў тое адзінае, што існавала ці існуе ў іншым вымярэнні: аскепкі, што берагуць асобу, не хочуць спалучацца; людзі, увасобленыя ў кожным з іх, не могуць нават пазнаёміцца адзін з другім, а таму так і застаюцца ў самоце – воін, ратай, ёг, алхімік. Чалавек, нават калі ён і з'яўляецца правобразам усіх гэтых выяў, не мае сілаў здзейсніць немажлівае, бо там усё падпарадкавана зусім іншым законам. Яму даецца мажлівасць толькі назіраць за гэтым працэсам – але без абагульненняў.

Люстэрка дапамагае зразумець сутнасць катэгорыі часу: у люстэрку ты бачыш сябе, але бачыш не як сябе, а як нейкага. Тым болей сябе толькі мінулага. Люстэрка – гэта вароты часу, як у Ф. Ніцшэ:

"Зірні на гэтую браму, карлік! – сказаў я. – У яе два твары. Дзве дарогі сыходзяцца тут: па іх яшчэ ніхто не праходзіў да канца.

Гэтая доўгая дарога назад – яна доўжыцца вечнасць. І гэтая доўгая дарога наперад – другая вечнасць"[258] .

Люстэрка падобна варотам, ля якіх сутыкаюцца ілбамі дзве згаданыя дарогі, тым болей, што над ёю напісана адзінае слова – "Імгненне". Ф. Ніцшэ ўяўляе, што ўсё, што здзейсніцца на гэтай дарозе, ужо калісьці прайшло і здзейснілася ў мінулым. І калі імгненне цягне за сабою наступнае, то тым самым яно цягне і сябе: "усё, што *можа* стацца на гэтай доўгай дарозе *наперад – павінна* адбыцца яшчэ раз!". А. Разанаў лічыць, што час – гэта велізарнае кола (згадаем нешта падобнае: раман В. Казько "Неруш" на рускую мову перакладаўся як "Колесом дрога"). Менавіта таму ў яго свеце дарога, менавіта яго, разанаўская, а кожны павінен шукаць сваю, уласную, па якой павінен ісці. Ён згодны з Заратустрам, які не толькі аспрэчвае права на ўласны шлях, але і сцвярджае, што "дарогі, толькі як дарогі, няма!"[259] .

Для беларускага паэта на гэтай віртуальнай дарозе няма "застав времени" як у В. Хлебнікава, а таму пераход з аднаго быцця ў іншае адбываецца надзвычай натуральна, што стварае ўнікальную мажлівасць для бінакулярнага бачання (згадаем фатаграфічны апарат Л. Андрэева пачатку мінулага стагоддзя) рэчаіснасці (у люстэрку і па-

[258] Ніцшэ Ф. Так сказаў Заратустра: Кн. усім і нікому, с. 171.
[259] Тамсама, с. 215.

за ім), якая паўстае перад чытачом у дзвюх узаемаадмаўляючых на першы погляд вымярэннях – тленным і вечным. Трагічная наканаванасць усяму існаму, непазбежная, запраграмаваная, аднак, як гэта ні дзіўна, прыводзіць ў цэлым не да песімістычнай абыякавасці, а да парадаксальнай ідэі аб адначасовым існаванні ўсіх тых, хто некалі жыў на гэтай зямлі. Менавіта таму часцей за ўсё дарога будзе спалучаць свет жывых і мёртвых, як гэта звыкла ў фальклоры. У свеце версэтаў А. Разанава ўсе людзі збіраюцца на лясной дарозе, якая вядзе на страшны суд; старыя чуюць плач памерлых продкаў; у хаце, нібы на свята, сядзяць ужо памерлыя бацькі і герою сумна, што ён не з імі. І толькі маці, надзіў маладая, суцяшае сына. У гэтым свеце ўзрост не мае звыклай і такой натуральнай для нас вартасці; смерці ў класічным успрыняцці зусім няма. Менавіта таму можа скласціся ўнікальная сітуацыя на ўзроўні цуду: усе ўжо паспелі нарадзіцца, а смерць яшчэ нікога не скасіла. Хаця ў цэлым ў А. Разанава смерць – не толькі і не столькі зніштажаючая сутнасць, колькі неспасцігальная, але велічная сіла. Згадаем, што В. Хлебнікаў лічыў, што *после смерти люд станет иным.*

За доўгія тысячагоддзі сырая зямля з’ела ўсё, што некалі належыла чалавеку: і каляровыя строі, і цела, і косткі, і нават труны – з сасны, з граба, з дубу (“Тры труны”). Толькі пасярэдзіне могілак засталіся тры чорныя саркафагі, у двух з якіх ляжаць, нібы жывыя, маладыя жанчыны нетутэйшай прыгажосці з “Кнігамі магічнай мудрасці” на грудзях. Збітыя з панталыку рабочыя, што ладзяць будаўніцтва на старадаўніх могілках, пераходзяць да трэцяга паралеліпіпеда, каб знішчыць і ягоную неразгаданую таямніцу. Навошта ж уздымаецца з сутонняў зямлі, з глыбіняў смерці чорная труна? Добра, што ўсё адбываецца ў цішыні. А не так, як у Ф. Ніцшэ: “І ў віску, і ў выцці, і грукаце дамавіна раскрылася і выплюнула тысячастайны рогат”.

І гэтую тайну не дапаможа раскрыць старажытная спрадвечная мудрасць, бо і смерць у кожнага свая, і яе разуменне сваё. Менавіта таму нельга спрабаваць узяць чужую ці стаць інструментам у смерці: герой кідаецца на бацьку, які, аднак, зусім гэтага не баіцца, яго нават цешыць, што сын бярэ на сябе ягоную смерць (версэт “Нож з драўлянымі тронкамі”). Смерць павінна быць у кожнага свая, як і ўласнае быццё. Павінна ж існаваць хоць нейкая канстанта, бо *мы жывём у свеце, дзе вечар змяняецца раніцай, вясна – восенню, жыццё – смерцю* (версэт “Апора”).

Жыццёвы шлях заўсёды асацыіруецца з дарогай; тым болей, што для кожнага яна свая. У А. Разанава дарога – аб’яднальная

сутнасць свету жывых і мёртвых, па адпаведных адрэзках якога чалавек вымушаны прайсці да канца, бо так наканавана, так прадвызначана.

Па сутнасці антычным прадвызначэнем долі, Року, Фатуму запоўнена сціснутая атмасфера версэта “Атрад”, у якім члены апошняга атрымліваюць загад дастацца ў далёкую вёску Лукомор, дзе іх чакае расстрэл. Героям твора, як і ўсім людзям на зямлі, хочацца жыць, аднак іх будучыня належыць ужо зусім не ім, а нейкай вышэйшай, бязлітаснай і няўмольнай сіле, эманацыя ўздзеяння якой выразна змяняе навакольны свет, які поўніцца невыказанай спагадай да тых, хто патрапіў пад жорсткі вырак. Усё ў гэтым свеце, як гэта не дзіўна гучыць, мяняецца, бо яно пачынае станавіцца апошнім для іх. Яны радыя, што прыйдзецца далёка ісці, бо ў гэтай апошняй дарозе *за рачныя поймы, за балаціны, за нівы, за пушчу, за небасхіл* дні яшчэ будуць доўжыцца (згадаем сцэну расстрэлу Ф.М. Дастаеўскага) і скручвацца, нібы у велізарным віры, пакуль не пацягнуць за сабой усіх ў незваротную і невымерную глыбіню. Шлях на той свет лірычнага героя ўскладняецца кругавым вяртаннем у родныя мясціны, тым больш, што ў цэнтры гэтага велізарнага кола знаходзіцца жыта. Трагедыйнасць і незваротнасць сітуацыі падкрэслівае згадка пра гняздо перапёлак, дзе вывяліся птушаняткі, што ўжо абжываюць свой жыццёвы свет. Менавіта ў жыце герой разуваецца, каб хутчэй вярнуцца ў мінулае, менавіта тут адбываецца ягонае канчатковае адлучэнне (назаўсёды) ад уласнага жыцця. А. Разанаў сягае да ўзнёслага катарсісу антычнай трагедыі, напаўняючы развіццё дзеяння парадаксальнасцю ўспрымання – герой яшчэ жывы паводле рэальных законаў, аднак ужо здзейсніўся незваротны падзел і распад. Дарэмна забытая сцежка маленства і думныя дрэвы, што пасталелі ля роднай школы, *са звонкімі галасамі і дарагімі абліччамі* імкнуцца да партызанаў: ён ужо існуе ў іншым вымярэнні і толькі ягонае цела, пазбаўленае ягонага “я”, а таму не існуючае, для гэтага свету, знаходзіць боты ў жыце і даганяе атрад.

Разгорнутая сімволіка жыта ў свеце паэта невыпадковая. Так, у версэце “Святое жыта” якраз на восеньскія Дзяды, *дзень, калі сумяшчаюцца восі таго і гэтага свету і дзейсніцца свята яднання жывых і мёртвых,* якраз рунь, што ўзышла на могілках з даўно пахаванага ў зямлю зернейка, сцвярджае вечную ісціну (згадаем славутую прыпавесць Хрыста), што ў свеце існуюць і іншыя форма, дзякуючы чаму ў простых вечных рэчах схаваны цуд. Нягледзячы на восьь паміж двума антыподамі, згаданыя сусветы закрытыя германеўтычна, хаця сувязь паміж імі падтрымлівае істота, якая не

ўмее лётаць (“Кажан”). Хаця і тут не ўсё так адназначна, як успрымаецца на першы погляд: паўстанец, ужо раздаўлены тракамі танка і з’яднаны тым самым з зямлёй, слатою і небыццём, яшчэ пасылае кулю ў ворага, які з таго часу таксама застывае ў амбівалентнай іпастасі: *жывы – не жывы, мёртвы – не мёртвы* (“Чэчэнская куля”).

Незаўважна расце трава, незаўважна мяняюцца поры года – беларускі паэт салідарызуецца з вялікім Саламонам, на пярсцёнку якога залаціўся дэвіз – “Усё мінае”. Ён падкрэслівае: “Час, як траву, мяне росціць, і час, як траву, мяне косіць, і смерць становіцца нараджэннем, якое нічога не памятае пра тое, што было перад ім” (“Атава”). Ці не таму ідэал для А. Разанава – упасці ў траву, забыцца пра ўсё, каб не згадваць сваё імя і не шукаць адказ на існае: навошта ты ў гэтым Свеце? (“Разам з травою”). Трэба дыхаць з травою, слухаць набліжэнне цішыні, сачыць за тым, як знікае ўсё, што парушала гармонію і падзяляла сусвет. Ідэал у гэтым аспекце – забытае яўрэйскае кладзішча, што зраслося з травой, зямлёй, няпамяццю і нябытам (“Габрайскія могілкі”). На іх нават не водзяцца здані страху і ніхто тут ні над кім не пануе – ні яны над кім-небудзь, ні нават час над імі:

Так, яны ёсць, але ёсць у ё с ц ь,
Так, іх няма, але ў н я м а. [260]

У свой час Заратустра сцвярджаў:

“А вось у што вераць усе паэты: калі хто ляжыць у траве і цікуе вухам, дык улоўлівае нешта такое, што лунае паміж небам і зямлёй.

І калі паэтаў ахінаюць наплывы пяшчоты, яны перакананыя, што сама прырода закахалася ў іх.

І што яна ціхенька скрадаецца да іх і нашэптвае ім нешта таямнічае, лісліўыя словы і гэтым яны ганарацца і задаюцца перад усімі смяротнымі.

О, як многа розных рэчаў паміж небам і зямлёй, пра якія даюць сабе летуценіць толькі паэты” [261] .

Зразумела, што беларускага паэта прыцягвае прамежкавая сутнасць паэта паміж адрознымі стыхіямі, бо якраз мяжа – адзін з галоўных, паводле ягонага разумення, архетып сусвету, бо ўсё ў ім, пачынаючы з рэальнага ландшафту і завяршаючы падзелам філасофскай прасторы, сузаснавана на мяжы, нават сам чалавек не

---

[260] Разанаў А. Лясная дарога, с. 175.
[261] Ніцшэ Ф. Так сказаў Заратустра: Кн. усім і нікому, с. 140.

ёсць прырода, а граніца, мяжа прыроды, і ўсё самае галоўнае і значымае, здзяйсняецца менавіта на ёй. Так, у версэце “Мяжа” яна не толькі дзяліць зямлю, на якой растуць *божыя слёзкі,* а паўстае месцам, дзе да гэтага часу стаіць бацька з касою, прычым стаіць даўно, бо паржавела ягоная каса, счарнела касільна, а праз скошаную прарасла атава. Ён ужо даўно не належыць гэтаму свету, бо не чуе свайго каня, і і не бачыць, як ззяюць адначасова два месяцы – ветах і маладзік.

Мяжа заваёўвае, падзяляючы, сусвет. Гром разбівае на часткі царкву, ствараючы з адзінай дзве канфесіі (“Маланка”). Згаданы вышэй парог, нібы ззяючы мост, становіцца мяжой сусветаў мёртвых і жывых. У “Паэме пагашаных люстэрак” герой нібы па небасхілу ідзе па мяжы, што падзяляе (звонку і з сярэдзіны) свет напапалам, толькі цень спаленага сонца падае на яе. У “Паэме парушанай мяжы” увесь свет падзелены межамі, пераступіць якія немажліва. Усё, што некалі было, знаходзіцца *за мяжою часу* (“Пагарджаны прарок”). Наогул нельга пераступаць мяжу, бо тады на тым месцы, дзе вы толькі што знаходзіліся, успыхвае пажар і на галовы і плечы адступнікаў пачынае сыпацца вогненны снег.

Па сутнасці, *мяжа* для беларускага менталітэту тое самае, што для рускага *щель* (у інтэрпрэтацыі таленавітага крытыка і эсэіста В. Ерафеева), праз якую руская душа відаць няўзброенным вокам, а самую яе можна нават пакратаць і нават паласкатаць. Мяжа такой мажлівасці не дае, нягледзячы на ўсю яе ўяўную адкрытасць, бо сама не мае акрэсленасці, устойлівасці, як і самая душа беларуса, што схільная кідацца з адной крайнасці ў супрацьлеглую. Асабліва ў гэтым свеце, заснаваным на атытэзе, супярэчнасці, супрацьпастаўленні. Так, першы ж версэт “Пярэчанне” са зборніка “Лясная дарога” ўяўляе сабой адзінства і барацьбы супрацьлегласцей, якім заўсёды падпарадкоўваецца свет вонкавы і ўнутраны, душа і цела, якім зусім не да адзінства, як у «Притче о хромце и слепце» Кірылы з Турава. Аднак якраз тут, паміж палюсамі экзістэнцыі, паміж плюсам і мінусам існасці нельга правесці раздзяляльную мяжу. Толькі дзякуючы гэтаму існуюць ў адзінстве, нібы ў спарышы, параза і перамога, радасць і самота, слабасць і сіла, вечар і раніца, жыццё і смерць. І ў гэтым аснова, бо сутнасць арэха – і ядро і абалонка. Такая ж існасць і ў яйку, і ў жолудзе, і ў зернейку: цэльнасць заўсёды супярэчыць мяжы, знікненне якой надае новыя сутнасці з’яве эмерджэтнасць, г.зн. калі спалучэне поўных якасцей надае з’яве выразна іншы характар, чым проста сума якасцей, якія набываюць сутнасць звышякасцей.

Мяжа існуе і ў самой асобе творцы, а таму чым глыбей ягоны позірк скіраваны ў сярэдзіну сябе, тым пільней узіраецца ўдалечыню. Філасофія паступова разыходзілася з паэзіяй, невыпадкова Заратустра ўсклікаў, што ён так стаміўся ад паэтаў, старых і новых, бо надта павярхоўнымі ўяўляліся яму іхнія плыткія моры:

"Яны мыслілі недастаткова ў глыбіню: таму пачуццё іх не даставала да самых асноў.

Трошкі юрлівасці, трошкі нуды – гэта яшчэ лепшыя іхнія думкі.

А мне іх прывідныя павевы і подыхі – гэта ад бранчання іхніх арфаў; што яны дагэтуль ведалі пра палкасць гукаў!..

Яны таксама недастаткова чыстыя: каламуцяць ваду, каб яна здавалася глыбейшаю". [262]

А. Разанаў добра ўсведамляе заганы класічнай лірыкі, ці не таму пасля этапу значнай філасафізацыі ўласнай паэзіі, г.зн. практычна адразу пасля бліскучага дэбюту, ён перастае пісаць пра *чыстае* каханне. Калі ж сюды дадаць той факт, што беларускі паэт анахарэт не толькі ў творчасці, але і ў жыцці (мы маем на ўвазе публічны чыннік апошняга), што знешне праяўляецца ў ягоным памкненні да выразнай, ледзь не дэманстратыўнай адзіноты ў грамадскай дзейнасці, адлучанасці ад калялітаратурных групіровак, свядомым ігнараванем адпаведных літаратурных аб'яднанняў, а таксама выразным нежаданнем пускаць староніх у свой унутраны свет, і нават у творчую лабараторыю, то наогул вельмі цяжка (ды і немажліва нават) вызначыць тую ролю, якую адыграла жанчына і кахане ў ягонай творчасці. Гэта пытанне не такое ўжо і другараднае, як можа падумаць пурытанін ад эстэтыкі. Згадаем таго ж Ф. Цютчава, многія вершы якога прысвечаны заўчасна памерлым жонкам ці каханкам, цыклы вершаў Я. Купалы, прысвечаныя Л. Пеледзе, П. Мядзёлка, Уладзіславе Францаўне, ды і сам рэфарматар паэзіі Апалінэр прысвячаў адпаведныя творы абранніцам сэрца. Гэта вызначала і тэматыку спадчыны яшчэ аднаго разбуральніка канонаў класічнай паэзіі, В. Незвала. Яшчэ адзін рэфарматар, П. Эліот, пісаў толькі тады, калі поруч з ім была ягоная Гала. Калі ж яна стала музай Далі, то забрала з сабою і натхненне, невыпадкова паэт болей нічога істотнага і не стварыў.

Беларускі паэт у гэтым плане намнога бліжэй да філосафа Р. Скаварады і В. Хлебнікава, жанатага, паводле прызнанню апошняга, *со смертью*. Шлюб жа *лірычнага героя* (падкрэслівае яшчэ раз – sic!)

---

[262] Ніцшэ Ф. Так сказаў Заратустра: Кн. усім і нікому, с. 141.

А. Разанава-паэта, а не рэальнай фізічнай асобы, здзейснены з Сафіяй, мудрасцю. І ў гэтым *горнем* адзінстве няма мейсца для дробных фліртаў і інтрыжак. Ён не гоніцца за *высокай* лексікай, а таму, нібы Малармэ, не можа зразумець, як можна так часта выкарыстоўваць у тэкстах слова Бог і сэрца. Успомнім, што першае ў тэксце французскаму паэту нагадвала камень у павуціне, а сэрца ўяўлялася надзвычай метафарычным вобразам.

А. Разанаў, як і згаданыя ягоныя вялікія папярэднікі, даследуе адвечныя анталагічныя праблемы, у рэалізацыі якіх далёка не ўсё залежыць ад чалавека, тым болей ягоных жарсцей і дробных заляцанняў. Таму заканамерна, што А. Разанаў, па сутнасці, адзіны ў сучаснай Еўропе паэт, што катэгарычна адмовіўся ад выйгрышнай і актуальнай ва ўсе часы і эпохі эратычнай тэмы ў літаратуры, што ўскосна сведчыць аб ягоным памкненні вызваліцца ад усяго другаснага і *сиюминутного* ў працэсе пошукаў ісціны. *Сабака пачуццёвасці* (Ф. Ніцшэ) не заўсёды надзейны павадыр у гэтай справе. Невыпадкова ягоны вялікі цёзка Аляксандр Македонскі сцвярджаў, паводле Плутарха, што менавіта сон і блізкасць з жанчынай мацней за ўсё прымушаюць адчуваць сябе смяротным, бо пахацімства і стомленасць вынікаюць з адной і той самай прыроды чалавека.

Жаночую прыгажосць паэт А. Разанаў не толькі прыкмячае, але і дасканала ўвасабляе, напрыклад, у паасобных пункцірах. Так, пацалункам называе ён наталенне смагі з глінянага жбана маладзенькай дзяўчынай; захапляецца ўсмешкай незнаёмкі, што спускаецца з горкі; любуецца дзяўчынай, яна ўскінула свае доўгія валасы, ці ейнай сястрой, што радуецца свайму адлюстраванню ў вітрыне ці патаемна цалуе свой адбітак у люстэрку; ён гатовы ісці невядома куды за незнаёмай жанчынай, суцяшаючы сябе, што сцежка кудысьці давядзе. Ён любуецца шматлікай і шматстайнай жаночай вабнасцю:

Між высветленых вітрын
дзве негрыцянкі ўзнёсла
нясуць сваю прыгажосць.[263]

Але ж як яму далёка, як і кожнаму беларусу-славяніну, да А. Камю, які ўсё ж такі ў адпаведнасці з традыцыямі падкрэслівае найперш пачуццёвае, непераадольнае пахацімства ў анатоміі сясцёр і дочак Евы: *Женщины на улице. Зверь, сгорающий от желания,*

---

[263] Разанаў А. Дождж: возера ў акупунктуры, с. 111.

вольготно расположился в лоне и ступает мягко, словно дикое животное. (Хаця якраз пра гэта і гаварыла гераіня казкі І. Азёмшы "Чорт і баба", тлумачачы, у чым жаночая моц: "*От у чом", – кажэ баба. Тут ена паднела падол і паказала чорту сваe зелле. У таго аж вочы на лоб выперло. От чорт туды да й схаваўся, толькі падол у бабы скалыхнуўся. От з тае пары й седзіць там у бабы чорт. Людзі ўсе выганяюць его адтуль ожагам, ды не могуць выперці.*)

Французскі пісьменнік усё жыццё імкнуўся пазбавіцца клятай спрадвечнай залежнасці ад жанчыны. У гэтым ён блізкі да Ф. Ніцшэ і А. Шапенгаўэра, які лічыў, што *половая любовь оказывает вредное влияние на самые важные дела и события, ежечасно прерывает самые серьезные занятия, иногда надолго смущает самые великие умы. Ежедневно поощряет на самые рискованные и дурные дела, разрушает самые дорогие и близкие отношения, разрывает самые прочные узы, отнимает совесть у честного, делает предателем верного.* Нямецкі мысляр, халасцяк па перакананню, шмат разважаў аб сіле і непераадольнасці сексуальнай пажадлівасці: *Половая любовь после любви к жизни является самой могучей и деятельной изо всех пружин бытия, где она беспрерывно поглощает половину сил и мыслей молодого человечества, составляет конечную цель почти всякого человеческого стремления, оказывает вредное влияние на самые важные дела и события, ежечасно прерывает самые великие умы.* Шапенгаўэр лічыў яе патаемным пачаткам кожнага ўчынку, як бы гэта ні хавалі самыя дасканалыя накідкі. Яна не толькі штурхае да вайны, але і *является неистощимым источником остроумия, ключом ко всем намекам, значениям таинственных фраз, не высказанных замечаний и брошенных украдкой взглядов.*

Ф. Ніцшэ вызначаў тры пахібы чалавека і сярод іх першаю было *пахацімства,* якое ён успрымаў як *"калючка і слуп ганьбы ўсім у пакаянных валасніцах пагардлікам цела;* як асуджанае на *праклён "зямное" ва ўсіх, хто марыць пра* іншы свет. Філосафы падкрэслівалі выключнасць з'явы для няспынных фантазій, бо яна з'яўляецца нязменным прывідам для розуму і вобразнасці. Гэта прывяло да таго, што ўсё жыццё, а следам за ім і мастацтва замкнулі ў адзінай праблеме – ці знойдзе ён яе? Падобнае надзвычай асуджаў Л. Талстой, які лічыў пахацімства, *похоть,* жарсць крыніцай самых страшэнных бедаў, аднак людзі не толькі не суцішаюць яе, але, наадварот, распальваюць усялякімі спосабамі, асабліва ў мастацтве, што найперш заўважна ў рамане "Анна Каренина", дзе ён аб'яўляе вайну нават палавому інстынкту, а раман «Воскресение» у хвіліны роспачы называў гісторыяй пра тое, як ён пакахаў яе, а яна пажадала іншага.

А. Разанаў, ды і Р. Скаварада, як філосафы-асветнікі значна бліжэй у гэтай справе да Л. Талтога, які заклікаў не акцэнтаваць гэтую праблему, бо ў адваротным выпадку яна праглыне ўсё без астатку. Пра небяспеку папярэджваў і Заратустра:

"Пахацімства: аднак мне трэба абмежаваць думкі і словы, каб не ўварваліся ў мае сады свінні і апантанцы!" [264] . Прызнаючы ягоную найвялікшую асалоду, ён заклікае бачыць у гэтай салодкай атруце сімвал надзеі. Па сутнасці неабходна здзейсніць своеасаблівы духоўны цэлібат, падобна таму, як гэта зрабіў у рэальнасці М. Гандзі, у росквіце сіл адмовіўшыся ад плоцевых уцех, у якіх таксама бачыў насілле, тым болей, што яны не адпавядалі асновам ягонай філасофіі несупраціву. Згадаем аўтапартрэт Мікеланджэла з пенісам замест вуха, што сімвалізавала пакуты пахацімства.

А. Разанаў свядома адмаўляецца ад надзвычай лёгкага шляху да славы і прызнання праз увасабленне прыгажосці і пакутаў кахання і ўсяго таго, што з ім звязана. У ягоных версэтах толькі зрэдку сустракаюцца вобразы старых жанчын ці зусім маладзенькіх дзяўчынак, што дазваляе яму не акцэнтаваць увагу на палавых праблемах, якія дамінуюць у традыцыйнай лірыцы.

Не дамінуе і сацыяльны аспект жыцця, які толькі зрэдку трапляе ў зону ягонай ўвагі (згадаем жанчын, што б'юцца за сетку бульбы, убоства інтэр'ера ў паасобных творах, што стварае канкрэтны антураж эпохі). Не будуць дамінаваць у яго, нібы ў Р. Скаварады ці Ф. Скарыны і ягоных паслядоўнікаў, маральна-этычныя аспекты жыцця чалавечага, асабліва ў тым адкрытым *назидательном* выглядзе, як гэта характэрна для вялікіх маралістаў. Хаця адносіны да асноўных заганаў чалавецтва будуць выказаны больш завулявана, далікатна.

А. Разанаў, філосаф у паэзіі, а не паэт у філасофіі, творча выкарыстоўвае паэтыку прытчы, асноўным законам якой і з'яўляецца абстрагаванне ад канкрэтных людзей і падзей, звязаных з імі. Менавіта таму ў ягоных творах сувязь з рэальнымі дзеяннямі, на якіх адбіты знакі таннай надзённасці, не дамінуе. У ідэале наогул не павінна быць прамых асацыяцый з падзеямі, што здарыліся зусім нядаўна і яшчэ не займелі адпаведнага водгаласу канкрэтнай, перш за ўсё нацыянальнай ці сацыяльнай грамады. Таму некалькі іншароднымі, *чужымі* ўспрымаюцца, у прыватнасці, версэты, у якіх адчувальны асацыяцыі з вядомым дзеячом апазіцыі, буйнога на той час, кіраўніка, банкіра, журналіста. Яны шкодзяць чысціні эксперыменту, бо новаму пакаленню дадзеныя згадкі ўжо амаль

[264] Ніцшэ Ф. Так сказаў Заратустра: Кн. усім і нікому, с. 207.

нічога не скажуць, а ў той жа час А. Разанаў як тэарэтык літаратуры даволі крытычна адносіцца да публіцыстычнага слова, якое далёка не заўсёды можа супасці са словам паэтычным, каб публіцыстыка была такою ж высокай, як паэзія, і захавала ўсе прыкметы актуальнасці, нібы публіцыстыка. Прычым справа зусім не ў апошняй, а ў адметнасцях творчай асобы, якая спрабуе трансфармаваць публіцыстычны пачатак у паэтычны: "Без гэтай трансфармацыі, без гэтага ўнутранага агню верш быў бы не ўзорам грамадзянскай паэзіі, а разнавіднасцю паэтычнай публіцыстыкі, якая мала што дадае да паэзіі і мала што – да публіцыстыкі. Паэт можа пры гэтым нават дэманстраваць высокі клас майстэрства, версіфікацыі, але верш не ўвядзеш у зман, у ім ўсё роўна відаць, дзе гаворыць паэзія, а дзе – за паэзію, нават на мове самых актуальных рэалій і фактаў" [265]. Тым болей, што публіцыстычная ісціна надзвычай караткачасовая: зніклі праблемы, супярэчнасці, калізіі, што яе нарадзілі і ўсё. Сапраўдная ж паэзія гаворыць аб вечным, тым, што пазбаўлена таннай надзённасці.

Як паэт А. Разанаў да гэтай справы адносіцца па-іншаму. Ён лічыць, што сфера публіцыстыкі – сацыяльна-грамадская, і праз прызму гэтай сферы і можна прачытаць ягоныя паасобныя версэты, у якіх тыя ці іншыя даследчыкі ўбачылі выразны публіцыстычны пачатак. Праўда, ён не заступаецца за іх (за творы, а не за даследчыкаў), але выказвае ціхае спадзяванне, што гэта не вычэрпвае іх да канца, а сёе-тое застаецца і для наступнага прачытання. І для гэтага ён мае ўсе падставы.

Творы А. Разанава разлічаны на вечнасць, для чаго ёсць усе неабходныя падставы. Тым болей, што і сам паэт, аналізуючы дадзеную праблему, выкарыстоўвае метафарычна-афарыстычны адказ – *у мастацтва і палітыкі адна зямля, але рознае неба.* Хаця трэба адзначыць, што і згаданыя творы валодаюць выключнай энергетыкай. Так, уражвае фінал нібы публіцыстычнага версэта "Мітынг", калі герой з малой дачкой і парожняй кайстрой за плячыма падаецца той самай, занесенай снегам, дарогай назад:

"Нічога ўжо не чуваць, не відаць, ужо// скончыўся мітынг, але там, дзе ён быў,// на сялянскім голым палетку,// адтала зямля" [266].

Адметнае месца сярод версэтаў займае цыкл "Заваёўнікі", які ў канчатковай рэдакцыі складаецца з шаснаццаці (sic!) твораў, што, па сучасных мерах, у нечым блізка да паэмы. Друкаваліся яны пастунова: так, у зборніку "Паляванне ў райскай даліне" былі

[265] Разанаў А. З апокрыфа ў канон. С. 17
[266] Разанаў А. Лясная дарога, с. 100.

надрукаваны “Заваёўнікі-II”, “Заваёўнікі-III”, “Заваёўнікі-IV”, прычым у адваротным парадку, а не адзін за другім, што сведчыць аб тым, што цыкл цалкам уздымае надзвычай актуальныя праблемы, якія нельга вырашыць у паасобных складніках і цалкам рэалізавацца якія могуць толькі у адзінстве. Наступныя творы вынікаюць з агульнай задумы, у якой надзвычай рэльефна праступаюць ідэі пасіянарнасці, гістарычнай адплаты, непазбежнасці рока і прадвызначэння лёсу-долі. Тым болей, што дадзеная тэма надзвычай актуальная не толькі для легендарных імперскіх народаў (згадаем старажытны Рым, Аляксандра Македонскага), ды і сучасныя алюзіі вельмі яшчэ свежыя ў свядомасці грамадства, але і тых людзей, якіх гоняць з роднай, далёка зусім не абетаванай зямлі. Першыя чатыры версэты падаюцца ў канчатковым варыянце практычна без зменаў, калі, зразумела, не ўлічваць новай разбіўкі радкоў, што ў вобразна-выяўленчай сістэме А. Разанава мае выключную вагу і значымасць. Толькі ў другім версэце з’яўляюцца чатыры новыя словы, якія афарыстычна-пранікнёна сведчаць аб будучай крывавасці разгортвання падзей:

“Агольвае вострыя лёзы лёс”, бо ў бліскавіцы мяча бачацца слёзы будучых ахвяр, прадказваецца нябыт і зніштажэнне падвержанай нападу зямлі.

Рух заваёўнікаў па чужой зямлі ў зачыне цыклу нагадвае поступ робатаў з сучасных апакаліптычных фільмаў: сваёй жорсткасцю і неадступнасцю яны нагадваюць міфалагічныя істоты дахрысціянскіх уяўленняў. Аднак яны зусім іншыя, таму дзеянне абумоўлена зусім адметнымі заканамернасцямі. Калі б яно ішло ў поўнай адпаведнасці з класічнымі традыцыямі, твор далучыўся да шэрагу блізкіх да бальмонтаўскага «Крик часового»:

Пройдя луга, леса, болота, горы,
Завоевав чужие города,
Солдаты спят. Потухнувшие взоры –
В пределах дум. Снует их череда.

Сады, пещеры, замки изо льда,
Забытых слов созвучные узоры,
Невинность чувств, погибших навсегда, –
Солдаты спят, как нищие, как воры.

Назавтра бой. Поспешен бег минут.
Все спят. Всё спит. И пусть. Я – верный – тут.
До завтра сном беспечно усладитесь.

Но чу! Во тьме – чуть слышные шаги.
Их тысячи. Все ближе. А! Враги!
Товарищи! Товарищи! Проснитесь! [267]

Заваёўнікі А. Разнава – зусім з іншага свету, бо ў большай ступені нагадваюць герояў Р. Брэдберы, якія зусім ненаўмысна знішчаюць матылька і тым самым маючую нарадзіцца невядомую цывілізацыю. Асабліва яскрава гэта ўвасоблена ў версэце “Паляванне ў райскай даліне”, дзе адзіны стрэл знішчае эдэмскі сад, пастаральнае мроіва людства, а няўдалыя паляўнічыя адступаюць з цяжкаю ношай гнятлівай віны. Гэта воіны Аляксандра Македонскага, іспанскія канкістадоры, што знішчаюць, мэтанакіравана і асэнсавана, існуючую цывілізацыю. Рэфрэн цыкла, які ўспрымаецца на падсвядомым узроўні: “Яны ідуць па чужой зямлі”. Шлях заваёўнікаў усіх часоў і народаў у несвядомасць, у *глыб непазбежнасці – у нябыт.* адзінае, што валодае імі - гэта ўсведамленне, што вярнуцца яны ніколі не змогуць. Вось чаму яны могуць ісці толькі наперад, а ўсе перашкоды ператвараюцца ў апору моцы, бо ўзмацняюць крок, перамагаюць учынкі, а *постаці згодна ўрастаюць у сталь.* Але шлях прыносіць не толькі знаходкі, але і вялікія страты. Заваёўнікі павінны прайсці праз рэчыўны і духоўны свет зваяванай зямлі і падавацца ў наступнасць, пакінутую абарыгенамі для іх, каб знішчыць адзнакі непадабенства і падабенства, *каб нанава там супасці з дрэвамі, з камянямі, з прыцемнаю імглой.*

Шлях гэтай страшэннай і разам з тым прыгожай у сваёй пачварнасці сілы (*і позіркі дораць свае незвычайныя кветкі вам*), фантасмагарычны – *сярэдзіна свету перамяшчаецца разам з ім; на іх наведзена пільная лінза нябёсаў;* кожны крок – гэта вызваленне ад сябе былых, што ў нейкай ступені звязана з абліччам, іменем, мінулым жыццем. Гэта пазбаўленне звыклай мяжы, у якім існавала былое. Новая зямля, блізкі агонь, сілы нябесныя каталізуюць працэс трансфармацыі, прымушаюць выйсці за межы сябе самога, вывернуць скуру старых забаронаў на новы бок. Іхняе *taboo* тут ужо не дзейнічае. Для кожнага з заваёўнікаў свет напачатку зіхаціць маладым сонцам, што песціць у грудзях адвагу, у рукі і жэрлы іх зброі ўкладзена перавага, аднак яны трацяць мінулае, у якім сціраюцца ўсе рысы і вобразы, чорныя сонцы ўглядаюцца ў вочы, а смага поіць горкай вадой. Свет, чужы і незразумелы, а таму вельмі небяспечны,

[267] Бальмонт К. Стихотворения. – М., 1990, с. 37.

зніжае кардынальна эйфарыю першых перамог: усё, што было ўчора зразумелым і відавочным, сёння ахуталася ў сумненне, якое патрабуе пераправеркі; *зман расстаўляе пасткі, і безаблічныя маскі ўядаюцца ў твары.* Трагедыю ўзмацняюць галасы, што блукаюць навобмацак у наваколлі; апраметныя гукі, што ломяцца ў *дзверы і вокны* (згадаем Эклезіяста) *сноў* ваяроў, якія ад страху не могуць прачнуцца і згадаць хоць першае слова малітвы.

Алесь Разанаў абстрагуецца ад рэальных фактаў канкрэтнага заваявання, ён стварае агульначалавечы поступ гісторыі людства. Менавіта таму, згадваючы тысячагадовы вопыт усіх войнаў, ён спалучае неспалучальнае, каб адэкватна ўвасобіць увесь працэс знішчэння-адраджэння цэлых народаў (згадаем егіпцян і арабаў, аварцаў (албанцаў) і сербаў, старажытных булгар і македонцаў, славян і прыбалтаў, немцаў і палабаў). Паэт не можа спыніць у дробязях, у якіх і пануе д'ябал. Менавіта таму многія ягоныя радкі набываюць афарыстычнае гучанне, бо ў іх скандэнсавана векавая мудрасць:

а) Законам ахвяры ўраўнаважваецца
закон улады;
б) Гуляе жыццё з імі ў смерць, смерць –
у жыццё;
в) Бог абірае таго, хто сябе здо-
льны абраць;
г) Бог, якога вы маеце, – с м е р ц ь;
д) Вы парушаеце звыклае – і яно ро-
біцца неабходным.

У некаторых выпадках інтэрпрэтуецца Святое Пісанне:

– "Не аддавайце сябе таму, што зна-
ходзіцца па-за вамі, і не бярыце, што
вам не належыць, - вас папярэджвае
нейкі голас, - інакш…"[268]

Класічнае пытанне Ф.М. Дастаеўскага, пра якое мы ўжо згадвалі вышэй, удакладняецца і актуалізуецца:

Чаму чалавек жывы, калі ён жывы,

---

[268] Разанаў А. Лясная дарога, с. 182.

і чаму ён мёртвы, калі ён мёртвы? –
дзве долі адна адной абяцаюць сус-
трэчу, але сустрэцца ніяк не могуць.

А вы ідзяце паміж мёртвымі і жывы-
мі, і абвяргаеце відавочнасць, упарта
даводзячы, што чалавек нешта інак-
шае, чым ён мёртвы, і нешта інакшае,
чым ён жывы. [269]

Алесь Разанаў дыялектык. Таму нават пачварную арду ўспрымае амбівалентна. Вось чаму заваёўнікі параўноваюцца з апладняльнай сілай, якую чакае чужая зямля, бо ўдля яе выключнейшай ступені ўсё роўна, хто арэ яе, хто засявае і хто ў яе кладзецца. І ў гэтым яна, зямля, роўнавялікая жанчыне, позіркі якой дораць незвычайныя кветкі:

Вы першыя: нібы жанчына, чужы-
на вас вабіць у глыб непазбежнасці – у
нябыт. [270]

А сваёй колькасцю, магутнай ўнутранай сілай – ідуць у нязведанае заўсёды пасіянарыі і авантурысты, упэўненасцю ў сваіх сілах і перспектыўнасці задумы яны падобны да вечнага зярнятка, сімвалу бессмяроцця:

Бы жменя зярнят, сыпанутых у не-
абсяжнасць, вы несяце з сабой стара-
жытны – і зноў абуджаны – змест. [271]

Невыпадкова, што і ўзыходзяць яны на спрадвечных загонах зямлі нібы маладыя багі і таму, што зусім непрымальна і недарэчна з пункту погляду аўтахтонаў, *зямля становіцца вашай.* І ў хвіліну эйфарыі ім спрыяюць усе сілы, ім дазваляецца ўсё: яны забіраюць у свае рукі суд, на іх бок перахозіць праўда, *у небе спявае гром, ад вас ухіляецца ноч, і дзень расступаецца перад вамі;* люстэркі ловяць адлюстраванні таго, што мае настаць. Аднак ідылічную карціну Алесь Разанаў разбурае згадкай пра нешта незразумелае і неспасцігнутае,

---

[269] Тамсама, с. 186-187.
[270] Тамсама, с. 182.
[271] Разанаў А. Лясная дарога, с. 181.

што пярэчыць і ўпарціцца, і таму вымушае абіраць тое, што не павінна здзяйсняцца і наставаць:

Прыкметы ўсчынаюць сваю варажбу, і бяруць вас у свой палон заваёвы, і вынік не разумее, што ён здабыў [272].

А з мноства магчымасцей выбіраюць тую, што разумее вас найбольш, найглыбей, найпаўней – н е м а г ч ы м а с ц ь.

Вось чаму сусвет разанаўскіх заваёўнікаў зусім нелінейны: нябачная сіла згінае каардынаты прасторы, на вежы гадзіннік паказвае нераспазнаны час. Поспех, перамога ператвараюцца ў свае антыподы: *вы жывіце небяспеку, а вас – небяспека*; заваёўнікі, нібы ручаіны пасля дажджу, ахапілі гэтую зямлю, але як вада назаўсёды сыдуць у яе. Ніхто не ведае апошняй волі. Вось чаму на свята, што спявае:

Апошнім прыходзіць жаніх і смерць бярэ за нявесту.
Расплюшчылася – і з груды старога рыззя глядзіць відушчае вока[273]

Апошні вобраз прымушае згадаць старажытныя палескія іконы, на якіх у трохкутніку тычыцца велічная боская мудрасць. Свет разбэрсаны, раскіданы, ніхто не ведае мэты гэтага дзейства, якім валадараць незразумелыя сілы. Тэму А. Разанаў спасцігаў доўгі час, амаль дваццаць гадоў прайшло ад задумы да здзяйснення. Сам аўтар дае тлумачэнні: “Што да “Заваёўнікаў”, яны пісаліся не цягам часу, а наплывамі, і ўсё яшчэ застаюцца дарэшты не выказанымі, хоць я іх і змусіў прыйсці да завяршэння” [274] .

Завяршае кнігу версэтаў “Лясная дарога” цыкл “Рэчы”, які таксама сфарміраваўся паступова. Творы, якія ўвайшлі ў яго, напісаны ў 1983 годзе (I), 1992 (II), 1999 (III) і 2001 (IV-X), што ў не меншай ступені сведчаць аб значымасці задумы і рэалізацыі агульнай аўтарскай канцэпцыі. Апошняе падкрэслівае і неаднаразовы зварот паэта да тэарэтычна-філасофскага асэнсавання праблемы ў кнізе “З апокрыфа ў канон”, у прыватнасці ў “Слове пра спадчыну”, дзе ўзмацняюцца паасобныя тэзісы ў разуменнай сутнасці ягонага

---

[272] Тамсама, с. 184.
[273] Тамсама, с. 189.
[274] Разанаў А. З апокрыфа ў канон, с. 115.

ўспрыняцця. Суадносіны рэчаў як сімвала спадчыны значна ўзмацняе зыходнае разуменне паняцця *рэчы – чалавек,* парушэнне суадносін якіх і з'яўляецца асноўнай прычынай стварэння нятворчых сітуацый. “Гэтае парушэнне авалодвае чалавекам да такой меры, што робіць яго прыладай рэчаў, урэшце лішнім і рэчам, і самому сабе” [275]. У такім выпадку рэчы дамінуюць – перамагаюць у сусвеце, у чарговы раз адпіхваючы чалавека на задні план, бо яны далёка не роўназначныя і роўнавартасныя ў прасторава-часавай сістэме каардынат паэта:

Раскопваюць гарадзішча.
Выкопваюць рэчы.
Вось рэч – рука, вось рэч – нага, вось рэч – моц, вось рэч – улада…
Рэчы – апошняе цела людзей, якое жыве найдаўжэй. [276]

Рэчыўны свет – магутны і непарушны, у гэтым ягоная прынцыповая адрознасць ад чалавека, які саступае ў гэтым двубоі, бо залежнасць апошняга ад першага – канстанта нязменная. Менавіта ў рэчах збіраецца рэха чалавечых думак, клятваў і адрачэнняў. Менавіта з рэчаў як праявы іх адвечнай і таямнічай сілы і ўзнікае *rex – цар.*

За рэчы трымаюцца, на іх апіраюцца, атрымліваюць у спадчыну (паэт адрознівае духоўную і рэчыўную спадчыну). Рэчы набіраюць у працэсе змагання-супрацоўніцтва з чалавекам такую выключную сілу і магутнасць, што імі мераецца час асобы, акрэсліваецца яе прастора, без іх людзі губляюцца, знікаюць, нічога не значаць. Сваёй моцай і сілай яны забіраюць усё ў чалавека, невыпадкова на пытанне як іх завуць, рэчы называюць імя героя. Чалавек становіцца залежным ад рэчаў, заложнікам рэчаў і тым самым трапляе ў палон падманнага сілагізму: паколькі ў авалодванні рэчамі яму бачыцца адзіная магчымасць свайго вызвалення, ён і добраахвотна робіць яе мэтай свайго існавання. Тым самым ён губляе адзіную неабходную мэту, якая патрабуе і апраўдвае прысутнасць і ўдзел ўсяго чалавека і якая робіць яго неабходным. Чалавек жа траціць гэта, рэчы становяцца для яго падобнымі да дарагіх нябожчыкаў, якіх так хочацца захаваць у душы і памяці. Адсюль і такое жывое, нібы ў неандэртальцаў, уяўленне, што напачатку, калі

[275] Разанаў А. З апокрыфа ў канон, с. 95.
[276] Разанаў А. Лясная дарога, с. 190.

Бог тварыў свет, мы былі гэтаксама рэчамі і будзем некалі зноў[277]. Мы багатыя толькі рэчамі, але толькі перад імі мы можам уявіць сябе багамі. Аб амбівалентнасці падобнага працэсу сведчыць і Ф. Ніцшэ. Згадаем, што звяры прасілі Заратустру выйсці з пячоры, дзе ён ляжаў сем дзён, таму што ўсе рэчы усохліся на ім і гатовы стаць лекарам.

Рэчы маюць уласцівасць знікаць, а чалавек, які звыкся з імі, шкадуе пра гэта. Тым болей, што знайсці іх надзвычай цяжка: "у прасторы няма іх, а ў часе, бы ён пастарэў, паўтвараліся звіліны і, напэўна, схавалі іх"[278].

У А. Разанава замест танца чалавек складае песню. Пакідаючы рэчы ў мінулым, герой цыклу кідаецца туды, куды яго вабіць дзівосны, бязгучны яшчэ матыў.

Рэчы больш магутныя, падкрэслім яшчэ раз, чым чалавек, гэта спадчына, якая перадаецца ад чалавека да чалавека, і адначасова спадкаемцы, што атрымліваюць у спадчыну людзей: *Моцай, якую ўкладаем у рэчы, каб імі валодаць, рэчы трымаюць нас.*

Праўда, спадчына ў разуменні А. Разанава – гэта найперш духоўная субстанцыя, а рэчы ў асноўным звязаны з матэрыяльна-фізічным побытам. Спадчына класічная – гэта метафізіка ў арыстоцелеўскім разуменні. Рэч – гэта *rex* Мідас, бо ўсё, да чаго яна дакранаецца, мяняе сваю сутнасць, але, праўда, не трансфармуецца ў золата, а становіцца рэччу. Невыпадкова герой цыклу версэтаў Ян не патрэбны нікому ў чужым горадзе да таго часу, пакуль ён сам не ператвараецца, пакуль яшчэ знешне, у рэч. Нашы думкі даўно страцілі сваю сілу, словы – вагу, толькі рэчы нагадваюць пра тое, чаго ўжо няма. Чалавек заўсёды імкнецца злучыцца з будынкам, помнікам, каб спасцігнуць, што ён не рэч, а прарэч, людзі – пярэдадзень рэчы і толькі выпаўшы з імгнення яны атрымліваюць роўныя правы і мажлівасці. Рэчы і ў гэтым працэсе аказваюцца больш магутнымі, бо людзі ў іх вычэрпваюцца, сціраюцца, знікаюць, каб пакінуць рэчам мажлівасць помніць пра іх. Ці не таму і шлях чалавека надзвычай трагедыйны і жудасны – " з бязлюднага храма ў людную краму". Навошта шукаць шлях да ісціны, калі так і павінна быць: "Людная крама, а храм бязлюдным?!".

Нам цяжка, амаль немагчыма, даўмецца, чаму нас пакінуў і не бярэ сабе нанава Бог: магчыма, мы надта нале-

---

[277] Тамсама, с. 190-191.
[278] Разанаў А. Лясная дарога, с. 191.

жым сабе і Бог для нас нехта ці нешта,
як рэч ці асоба, –
але ніякі, нат самы разумны, адказ,
які вынаходзіцца намі, не ў стане ўклас-
ціся ў п а в а р о т . [279]

Адказ на гэты запыт даў, як лічаць ягоныя звяры, настаўнік Вечнага Звароту – Заратустра, які ўсклікнуў, што ўсе рэчы спрадвеку вяртаюцца, а з імі і мы самыя, бо мы існавалі ўжо бясконцую колькасць разоў, а з намі – усе рэчы. О. Уайльд падкрэсліваў, што, нягледзячы на тое, што мы завем наша стагоддзе ўтылітарным, мы не ведаем прызначэння ніводнай рэчы.

Невыпадкова, што і герой версэта "Бацькавы рэчы" не ўзяў ніводнай рэчы, што некалі належылі ягонаму бацьку, чым так парадаваў міжвольнага вартаўніка. Рэчы – след, пакінуты бацькам на гэтым свеце, але ніводная з іх не падыходзіць сыну, нават сарочка: што ты не апранай з чужога, усё роўна застанешся голым.

Дык можа варта вітаць незаплямленае пазнанне, калі ад рэчаў нічога не патрэбна, і хай толькі ляжаць перад намі нібы тысячавокае люстэрка. Толькі ў такіх выпадках збудзецца мара Яна – "Калі я сустрэну тое, што мусіць са мной сустрэцца, яно распазнае мяне адразу".

Заратустра наогул марыў увасобіцца ў гэтым працэсе месяцу, халоднаму і сумуючаму.

У А. Разанава апошні таксама падчас выступае ў якасці пабочнага вандроўніка, які выконвае нейкую складаную, неспасцігальную для зямлян задачу. Вось чаму паўстае як *жоўты ветах – вушная ракавіна нематы; як вусціншны, дайні, відушчы, здольны распазнаць мяне ў ва мне;* гэта цыган нябёс, з якім можна гуляць у хованкі; ён можа быць і дзённым, калі выглядае, нібы бандыт з-за хмары; зіркае ў шчыліну неба нібы *дапытлівы* страж, выклікаючы з хованак прывіды і здані, і, перамагаючы за ноч абсалютна усе аблокі, вымушаны пакінуць неба. Але ў цэлым і гэтая рэч не спасцігальная. А людзі, змучаныя яе разгадкай, болей за ўсё любяць нябыт. "Чалавекам усё больш аваладвае небяспека пераўтварэння ў рэч, у нябожчыка – у таго, каго не бачыць Бог і хто не бачыць Бога" [280] . Версэты разам з вершаказамі сімвалізуюць разумова-пачуццёвае пазнанне беларускага космасу Быцця.

---

[279] Тамсама, с. 193.
[280] Разанаў А. З апокрыфа ў канон. С. 98.

8. “ЗУСІМ ЗАБЫЎСЯ Я, ЯК ЛАДЗЯЦЦА ПАЭМЫ”.

Іранічна-філасофскае, у нечым нават какетлівае прызнанне Г. Апалінэра (што ж, вялікім дазволена многае), якое стала загалоўкам раздзела, надзвычай адпавядае (зразумела, толькі першай часткай выслоўя) і А. Разанаву, які ў выключнай ступені далучаны да працэсу змены знешняга і ўнутранага аблічча старажытнейшага жанру класічнай еўрапейскай паэзіі. Нельга, зразумела, адназначна сцвяржаць, што французскі і беларускі паэты былі піянерамі ў мадэрнізацыі і трансфармацыі (*трансмутацыі* паводле апошняга) звыклай эпічнай формы: за тысячы гадоў пасля Гамера рэфарматараў можна налічыць легіён. Ужо ў XIX ст. М. Лермантаў пафасна ўсклікаў: *Умчался век эпических поэм.* Цікава, што б усклікнуў рускі рамантык цяпер, калі б пазнаёміўся са шматлікімі нібы паэмамі ў сучасным выглядзе. Цяжка сказаць. Але ва ўсялякім выпадку яму прыйшлося б знайсці адпаведныя сінонімы да дзеяслова (*умчался*), назоўніка (*век*), прыметніка (*эпических*), а таму з усяго крылатага выслоўя застаўся б толькі адзін тэрмін (*поэма*), які да гэтага часу аб’ядноўвае і ўтрымлівае (пакуль што!) у сваім сілавым палі творы, абсалютна непадобныя паміж сабой ні тэматыкай, ні сюжэтам, ні структурай, ні зместам і аб’ёмам, г.зн. практычна нічым.

Мадэрнізацыя жанру паэмы заўсёды абазначала рэвалюцыйныя пераўтварэнні ў канкрэтнай нацыянальнай літаратуры. Так, пра паэму- імправізацыю В. Незвала “Акрабат” крытык Б. Вацлавек пісаў: *Мир со всеми своими печалями ждет искупления акробатом-поэзией, а она срывается с каната, не может идти вперед уверенным шагом…, потому что вступает из пропасти в зрелость. Она уже не может быть тем, чем хотела – радостью и игрой, дарящей счастье.*[281]

І разанаўская паэма за чатыры дзесяцігоддзі эвалюцыі ператварылася (хаця, хутчэй, і ўзнікла такой) у НПА (неспазнавальны паэтычны аб’ект), якому пакуль што надзвычай цяжка падабраць адпаведную фармулёўку-вызначэнне, тым болей спазнаць яго, настолькі кардынальна яна змяніла звыклыя жанравыя крытэрыі ў нацыянальнай і славянскай мастацкай традыцыі.

Пра гэта сведчыць кніга выбраных паэмаў “Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць” (2006). Да гэтага паэмы друкаваліся ў зборніках “Каардынаты быцця” (1976, 14 паэм), “Шлях-360” (1981, 9 паэм), “Танец з вужакамі” (1999, 11 паэм), “Паляванне ў райскай даліне” (1995, 3 паэмы), “Гліна. Камень. Жалеза” (Białystok, 2000) – 3 паэмы.

---

[281]Незвал В. Избранное. В. 2-х т. Т. 1: Стихи; Поэмы; Пьесы. – М., с. 589-590.

Як бачым, далёка не ўсе творы гэтага жанру аўтар уключыў у кнігу выбранага, куды ўвайшло толькі шаснаццаць з іх. Відаць, тут праявілся выключная патрабавальнасць да сябе, бо ён палічыў першыя спробы пяра ў згаданай форме не такімі вартаснымі і дасканалымі, як апошнія, пра што сказана ў анатацыі да зборніка "Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць":

Паэмы, што ўваходзяць у кнігу, увайшлі ў знак і з'яву пэўных перыядаў айчыннай літаратуры.

Знітаваныя часам, яны зазіраюць у сутнасць часу, і трансцэндэнтныя далячыні раскрываюць у іх свой змест.

Як і ў лірыцы, так і ў спасціжэнні заклёнаў паэтычна-класічнай паэмы А. Разанаў ніколі, нават з самага пачатку, не быў прымітыўным пераймальнікам дасягнутага папярэднікамі. І ўжо ў першай паэме "Назаўжды", якая дала назву другому зборніку, дасягнуў значнага поспеху. (Паводле самога аўтара, ён складаў яе ў каравуле падчас службы ў войску ў 1971 годзе). Нягледзячы на тое, што яна была арганічна павязана з часам стварэння, арганічна выцякаючы з яго – большасць твораў тагачаснай паэзіі было прысвечана ўслаўленню подзвігу савецкага народа ў мінулай вайне, а Брэст знаходзіўся поруч з родным Сяльцом, тым болей, што і бацькі паэта зведалі жахі вайны – паэма пра подзвіг абаронцаў легендарнай у той час цытадэлі прагучэла адметна і непаўторна. Нават знешне, а тым болей выразнай схільнасцю да эксперыменту, задумай, кампазіцыяй, выкарыстаннем вобразна-выяўленчых сродкаў, паэма вылучалася на агульным фоне не толькі тагачаснай ваеннай паэзіі. Замест чарговай гераічнай балады пра подзвіг здзіўленыя чытачы і слухачы пачулі ўсхваляваны філасофскі маналог аб сутнасці жыцця і смерці, іх вартасці ў несупынным змаганні. Якраз у гэтай паэме ўпершыню загучалі матывы *мяжы*, граніцы паміж стыхіямі: *вышыннай і воднай мяжою з зямною мяжою*, быццём і небыццём: *і наша жыццё – на мяжы смерці і будучыні;* а таксама матыў галоўнага лёсавызначальнага шляху, якія і стануць вядучымі і дамінуючымі ў больш позняй творчасці паэта. Менавіта ў першай па часе паэме з'явіліся зародкі парадаксальнасці, што ў далейшым стануць асновай светаўспрымання паэта – *мысленне мысліць, ён здзяйсняе: яно – замест мыслення.* Дзеля ўвасаблення задумы аўтар стварае некалькі іпастасяў цытадэлі, з якіх рэальная, як гэта не дзіўна на першы погляд – не самая галоўная і існая – якраз і надае адчуванне пазачалавечнасці рэальнай трагедыі:

Крэпасць здзейсніла сваю эвалюцыю, выйшаўшы ў новае вымярэнне і тым самым разбурыўшы першапачатковую функцыю. Народжаныя пад яе Знакам, мы так ці інакш паўтараем яе шлях: вычарпаўшы адну іпастась, непазбежна паглыбляемся ў другую. [282]

Шматвектарнасць творчых пошукаў ранняга А. Разанава падкрэслівае і вытрыманая ў абсалютна іншым стылі "Паэма жніва", нават не верыцца, што напісана яна была ў 1974 годзе, настолькі па-майстэрску яна зробленая, прычым выключна ў тым адметным рэчышчы, да якога беларуская паэзія звернецца толькі на пачатку новага тысячагоддзя. Ужо ўступныя радкі

Упала зерне –
і не ўзышло,
а што ўзышло – куколле заглушыла,
а што не заглушыла – выбіў град,
астатняе развеяў вецер… [283]

разам з наступным апісаннем звяроў, што зграямі выбягаюць з лесу, пакідаючы свае норы, іх пачварных танцаў-пантамім, крумкачоў, што засцяць сонца, выклікаюць рэмінісцэнцыі з вядомымі старонкамі Старога і Новага запаветаў і, асабліва, прытчамі Хрыста (*Притча о сеятеле, О добром семени и о плевелах, О семени, взрастающем в земле неприметным образом).* Увасабленне жахаў голаду, разбурэння і знішчэння, з'яўленне страшэнных істот, што аваладваюць светам, нагадвае "Плач Іерэміі" па разграбленаму і спустошанаму Сінаю, па якому бегаюць лісы (у паэме А. Разанава звяры хаваюцца *панура і трывожна* ў жыце, бо *яны прыпаміналі кут, куды памерці паспець трэба…* У верагоднасці падобных асацыяцый пераконвае *картавы і ўтрапёны халдзейскі гоман,* што лёгка пранікае ва ўзбуджаны мозг (вядома, што іўдзеі, знаходзячыся доўгі час у Вавілонскім палоне, крыху забыліся родную мову, пераняўшы мову сваіх уладароў, а таму, каб даць магчымасць паспалітаму люду чытаць і разумець Свяшчэннае Пісанне, былі зроблены падрабязныя пераклады старазапаветных тэкстаў на халдзейскую мову. Менавіта таму

---

[282] Разанаў А.. Назаўжды, с. 99.
[283] Разанаў А.. Каардынаты быцця , с. 82.

апісанне ў паэме жабрацкіх палапленых торбаў, што *худой дзятвой чапляліся за шыі* (адметнае параўнанне!) – ёсць ні што іншае, як алегарычнае ўвасабленне змучанага народа, які губляе веру ў безнадзейным чаканні Месіі. Духоўны пачатак гэтага спрадвечнага чакання падкрэслівае і тое, што калі звяры, крумкачы, натоўпы і нябогі ўсё ж такі атрымалі тое, што прагнулі, займелі тое, што хацелі, *алчущие – насытлись,* то *Сэнс ўсё пытаўся пра спажытак.*

У гэтым пераконваюць рытарычныя воклічы, якія надзвычай адпавядаюць змрочнай атмасферы твора: *Народжаны ад хлеба, прагну хлеба*; а таксама нястомныя і бясконцыя пошукі сейбіта, у якога патрэбна спытаць пра час будучага жніва, бо ўжо ў іншых каласы на гэтым незвычайным сяле-полі наліваюцца плёнам, моцай і гонарам. І толькі ў пакрыўджаных і прыніжаных яно зарастае кукалем, пустазеллем, якія растуць разам з пшаніцаю. Беларускі паэт у чарговы раз падкрэслівае марнасць надзей і спадзяванняў на хуткае з'яўленне сейбіта, які павінны растлумачыць, што мусіць сеяць народжаны ад хлеба і што такое жніво наогул, бо ў гэтым свеце нічога проста так не здзяцсняецца:

Нішто не гіне раптам і бяздонна,
заўсёды застаецца нейкі прынцып,
які сцвярджае жыта і зямля,
нат і тады, калі ўзрасло куколле. [284]

Бо ўжо з'явы прыроды падаюць свой прарочы знак, знаменнямі і прадказаннямі напаўняючы сусвет:

А спелы вецер намаўляў: рыхтуйся,
а поўня нахілялася: рыхтуйся,
і камяні круціліся: рыхтуйся –
рыхтуйся неаслабна да жніва…[285]

А таму, нягледзячы ні на што, душа рыхтуецца да велічнай падзеі, і хоць жніво яшчэ не бачнае, нават не згадваецца ў бліжэйшай перспектыве: няма яшчэ чаго жаць, бо не было сейбіта, аднак ужо раздзімаецца горан, наразаецца серп, *рыхтуюцца да выніку, да плёну, да жніва.* Той, хто народжаны ад хлеба, не толькі прагне хлеба, але разам з тым імкнецца зразумець сутнасць быцця, спасцігнуць

---

[284] Разанаў А. Каардынаты быцця, с. 84.
[285] Тамсама

Сэнс, спрадвечны і непадзельны. Жабракі, што прайшлі па ніве, ужо пабялелай для жніва, гэта алюзія на словы з Евангелля ад Іаана (IV:35) *возведите очи ваши и посмотрите на нивы, какъ онѣ побѣлѣли и поспели к жатвѣ.* А разам гэта чарговы напамінак тым, хто ўмее бачыць і спасцігаць убачанае, што існуе і іншае жніво, намнога больш істотнае і значымае, чым рэальнае – зварот і свята душы, і гэтае жніво павінна адбыцца тут і зараз, бо і нівы пабялелі, і жыта духоўнае паспела. У Евангеллі Апостал прымушае ўсіх глядзець на нябачнае, велічнае і значымае, спасцігнуць якое немагчыма звычайнымі вачыма, бо ў іх не ззяе вера.

Нараканні чалавека, нібыта пакінутага ў гэтым надзвычай прасторным свеце, ад якога ён не можа пазбавіцца нават у сне, адразу нагадваюць *глас вопиющего в пустыне.* Бо на ўсклікі – нараканні *куды ж падзеўся сейбіт?* у адказ толькі чуецца маўчанне, разгойданае крыкам крумкачоў, выццём звяроў, усклікамі натоўпаў і шэптам жабракоў. І толькі затым, ужо ў самым фінале твора чуецца вечны голас, што спасцігае ісціну:

А там, за ім –
як мог яго раней не заўважаць я,
чаму не заўважаў яго раней?!. –
свяціўся незнішчальны голас Сэнсу
і падымаў з зямлі непераможна:
Я хлеб ваш… я ваш хлеб… я хлеб жыцця… [286]

Ибо Иисусъ же сказалъ имъ: Я есмь хлѣб жизни (Иоанна, VI:35). Той, хто сее, і той, хто жне, могуць не супадаць у адзінай асобе (Бог і Ісус), аднак разам яны радавацца будуць. А створаны ў паэме кантраст паміж эмацыйнай роспаччу і не менш яскравым знойдзеным спадзяваннем ўспрымаюцца не як простая гульня ценяў у кампазіцыі твора, але натхняльнікам думкі ў яе развіцці-эвалюцыі ад пракляцця да асаны.

У “Паэме жніва” былі адзначаны і дакладна сфармуляваны тэзісы маральна-этычнай праблематыкі, якія знойдуць паспяховую рэалізацыю ў будучых творах. Так, адштурхоўваючыся ад усведамлення непазбежнай гібелі канкрэтнага зернейка дзеля захавання жыцця ў цэлым, ён разам з тым уздымае анталагічныя пытанні, што тычацца не толькі рэальнага хлеба (праблема, актуальная не толькі для абранага народу і для беларусаў), але ў першую чаргу праблему

---

[286] Разанаў А.. Назаўжды, с. 87.

хлеба духоўнага. Адштурхоўваючыся ад традыцыйнага менталітэту беларусаў, якія адчуваюць сябе поўнапраўнымі прадстаўнікамі чалавецтва, ён паказвае нацыі, у свядомасці якой доўгі час панавалі трэнас, песні-жальбы, светлыя агульналюдскія перспектывы. Галоўнае – спыніцца ў сваім вечным паязджанстве і хоць на імгненне асэнсаваць: “Адкуль? Куды я”… Прайшлі часы, калі *стомлены кладзецца заснуць і спаць і ўсё, што ёсць забыць.* Трэба абудзіцца і рыхтавацца плёнам да жніва. І ў гэтым схавана тайна, разгадаць якую і імкнуцца людзі:

Пакуль жыву, хачу спасцігнуць сэнс
нябыту, і быцця, і прызначэння,
бо нездарма вяртаюцца шляхі –
нібы настаўнік паўтарае вучням:
твая дарога у табе самім. [287]

Што ж наканавана чалавеку? Ісці самому па сваёй дарозе, якая і становіцца ім самім, ці чакаць сейбіта, які адкрые ўсім вочы, скіне з сэрца смутак, адзначыць зерне, якое прарасце? І калі наперадзе і па-за табою маўклівая невядомасць, бо не гаворыць тлен і пустэча, дык для чаго цягнецца дарога, дык для чаго і розум і вар’яцтва? Беларускі паэт, нібы Іван Карамазаў, наракае на празмерную ўвагу да чалавека, а таму ўслед за Іванам Фёдаравічам заклікае *судить человека,* шматкроць пытаючы, чаму яму наканавана так багата прасторы? Хаця самі высновы паэмы больш блізкія да поглядаў Алёшы Карамазава.

Адразу можа здасца, што паэма “Было балота” (1974) уяўляе сабою ў лепшым выпадку апокрыф, калі не евангелле наадварот, бо ўжо ў самым зачыне заяўлена ерэтычнае, ці не скіраванае супраць *благой вести от Иоанна: В началѣ было Слово (I:1),* па-юнацку агрэсіўнае – “*Напачатку было балота”.* Менавіта апошняе і становіцца вызначальным архетыпам гэтай старажытнай зямлі, а спробы яго рэкультывацыі – гэта не проста апошні шлях праз адстойнікі і равы, праз малыя і вялікія рэкі ў адвечны шлях з варагаў у грэкі. Гэта спарон скамянелай ад жаху зямлі. Балота было першасутнасцю быційнай, першастворанасцю сутнаснай, якая маўкліва сузірала, як пераходзілі эры, як знікала святло, як зараджаліся і гінулі гарады. Меліярацыя зямлі – гэта развітанне з нечым самым істотным, пасля чаго наступае канец свету. Чалавек

[287] Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць, с. 6.

пачварны ў сваёй звярынай жорсткасці. Невыпадкова ўсё жывое, у тым ліку нават дрэвы, не гаворачы пра вужаку, інтуітыўна імкнецца ўцячы ад пілы і бота, сімвала знішчэння. Спалоханыя буслы, адвечны сімвал краю, разлятаюцца ва ўсе бакі, забіраючы з сабою тое, што раней прыносілі на гэтую зямлю. Знішчаецца матрыца тутэйшага існавання – "ўсцяж праносілася мадэль жыццядайнай душы буслінай" [288] Буслянкі нагадваюць кругі па вадзе, яшчэ імгненне – і пустэча, небыццё авалодае ўсім, а смерць запануе ў свеце жывых. Жніво будзе, але гэта зусім не чалавечыя дажынкі. Яно будзе, але ці будзе *хлеб*? Грозным сімвалам знішчэння ўяўляюцца як родныя здані дрыгвы, якія паслалі на гнілыя калоды, на мхі, на паганыя воды духі нячыстыя і ліхія, так і дыназаўры-экскаватары, што ўяўляюцца не менш пачварнымі сутнасцямі. Ці не таму, нібы людзі на пахаванні, навакольныя дрэвы знялі свае велічныя кроны, бо прысутнічаюць на страшэнным абрадзе. Балота, нягледзячы на сваю вечнасць і заўсёднасць, не валодае вядзьмарскай сілай, яно не зможа супярэчыць апантанасці і саступае новаму пачварнаму жніву, аддаючы свае надзелы. І разам з тым, што самае страшнае і агіднае, сваю душу. Назаўсёды. Незваротна.

Чалавек вар'яцее ад сваёй нібыта нямеранай сілы. Так, у адным са сваіх версэтаў А. Разанаў паказвае, як чалавек спрабуе зляпіць з гліны фігуркі блізкіх людзей і суседзяў. Яны атрымаліся надзвычай дасканалымі, але ніхто не можа напоўніць іх духам, ажывіць. У перастварэнні зямлі людзі дасягнулі значна большых поспехаў: завалодаўшы існуючым раем і разбурыўшы яго, яны імкнуцца стварыць новы Эдэм. Следуючы законам геаметрыі Эўкліда, яны разразаюць жывую прыроду на кавалкі, угрызаючыся ў жывое цела. Тым самым ператвараюць боскі куток у месца страху і жаху. Аплаквае кнігаўка на родную зямельку, але хто яе самую аплача? Журавіны, нібы чырвоныя пацеркі, рассыпаліся па паверхні мёртвай субстанцыі, перасохлі крыніцы, што паілі не цела, а душы.

Згаданы вышэй Іван Карамазаў, даследуючы сутнасць чалавечага мозгу, прыходзіць да высновы, што ён (мозг) створаны с *понятием лишь о трех измерениях,* што ён *<u>эвклидовский</u>* (вылучана намі – І.Ш.), *немощный и маленький, как атом.* Па сутнасці чалавек, створаны з разуменнем толькі трох вымярэнняў, імкнецца перастварыць сусвет Бога, у якім нават паралельныя лініі сыходзяцца. Выключная наіўнасць і бясплённасць, калі не сказаць болей, гэтай спробы падкрэслівае беларускі паэт:

---

[288] Разанаў А. Назаўжды, с. 18.

Безаглядна, як рэжа штых,
рассякаюцца краявіды,
выпрамляецца кожны штрых:
геаметрыя па Эўкліду. [289]

Чалавек не можа стварыць падобнага да сябе, гэта прэрагатыва Бога. Але ён можа стварыць Голема ці Франкенштэйна. Чалавеку не пад сілу стварыць рай, ён можа толькі разбурыць існуючы. Балота роднае нам, бо мае беларускі менталітэт: яно не супраціўляецца, не бунтуе, а толькі рассцілаецца жанчынай перад заваёўнікамі; толькі зрэдку паказвае яно сваю магутную сілу, праглынуўшы магутны экскаватар, нібы жабка камара. Тым болей, што, паводле апокрыфаў, тут здаўна існавалі злыя духі, падземныя галасы. Якраз зараз яны і вызвалены з путаў, а таму цяпер прадстануць перад чалавекам у непрыкрытым выглядзе:

То не вочы цямнеюць – вачніцы,
целы круціць і торгае шал,
і вар'яцкая ўсмешка шчыміцца,
агінаючы рота правал...[290]

Балота амбівалентна па сваёй сутнасці: гэта і маці і мачыха ў адной іпастасі, здольнае адначасова і закалыхаць і задушыць у калысцы. Менавіта таму страта балота – гэта гібель душы зямной і чалавечай, а нячыстая сіла, згубіўшы месца пражывання, пойдзе на людзей, у горад, што яшчэ не адчувае трагедыі і ціхенька думае адседзецца збоку. Дэманструючы сваю ўяўную моц і сілу, людзі ў чарговы раз паказваюць уласнае бяссілле. Як і кожны вялікі паэт, А. Разанаў прадчувае будучую трагедыю веку, зразумела, не так, як пракрокі, якія гэта ўжо ведаюць, бо яно здарылася, а інтуітыўна, вобразна-мройна і разам з тым выключна трагедыйна. Паэма – першае суровае папярэджанне чалавецтва.

Антытэза – аснова светаўспрымання А. Разанава дасягае свайго апагею ў "Паэме калодзежа" (1975). З пункту гледжання паэтыкі яна ўяўляе сабою маналогі чатырох дзеючых асоб – Дзядала, Ікара і двух безыменных грабароў. Першыя два паказаны напярэдадні славутага палёта, што забіў і абессмяроціў сына і прынёс

---

[289]Тамсама, с. 22.
[290] Разанаў А. Назаўжды, с. 20.

вечныя пакуты бацьку; іншыя – падчас сваёй адвечнай працы. Маналог Дзядала – горкі плач, трэнас бацькі па сыне, якога загубіць (у гэтым ён упэўнены) ягонае ж вынаходніцтва. Яму нясцерпна пазіраць угору, дзе ніхто не быў яшчэ дагэтуль, проці сонца і сына, які сугучны крылам, створаным бацькам. Ён апанаваны уладай крыл, а таму, нібы страла, нясе смерць ужо не звонку, а ўнутры сябе. Гэта падобна воіну, што пусціў у самога сябе прыладу гібелі, смяротны снарад. У поўнай згодзе з традыцыяй, што знамянуе сабою патрыярхальны пачатак, свой трэнас бацька прыпыняе сентэнцыямі:

Як свет стаіць, ніхто не перайшоў
мяжу бязмежжа і бязмер'я меру,
якія адначасна тут і скрозь
і ўперадзе на ўзмах крыла заўсёды,
і ўсё адно не выбераш палёт,
і ўсё адно не вычарпаеш космас...
цяпер спыніся...[291]

Маналог Ікара – гэта гімн свабоды асобы, якая ўпершыню адчула сябе самадастатковай і значымай. Ён дзякуе за гэта бацьку (*ты мне самому даў мяне*), ён і дзякуе за жыццё – гэта антытэза той страле, што пушчана ў самога сябе і тым самым анігілюе ўзнікненне з нічога, аднак ён ніколі не кіне нябёсы, нягледзячы нават на смяротную пагрозу. Інакш збудзецца пачварны сон напярэдадні палёту: неба ўжо не існуе, ёсць толькі зямля, у якую ён і павінен падымацца (!). Вось чаму не крылы мерыўся даць яму Дзядал, а рыдлёўку. Згаданы тэзіс атрымае новае якаснае развіццё ў больш познім вершаказе "Студня", у якім калодзеж параўноўваецца са старажытным ідалам-стодам, якога ўсе шукаюць, да якога ўсе імкнуцца, але, у адрозненне ад стода, вяршыня калодзежа перакінута ў дол, а значымасць і сутнасць не ўзносяцца ў нябёсы, а перавернуты ў глыбіню: тым самым знамянуе сабою ніжэйшае, што сталася вышэйшым (Крыху пазней загаловак зборніка *Дол Дол* (Уніз уніз) славенскага паэта Данэ Зайца А. Разанаў перакладзе як *Гор Гор* і тым самым сцвердзіць адзінства супрацьлегласцяў). Калодзеж жыве па ўласных законах, у ім пануе адзін і той жа дзень аднаго і таго ж тыдня аднаго і таго ж года, а менавіта таму ён і з'яўляецца градуснікам, судом паверхні. І ў сваёй непрыкметнасці, будзённасці,

---

[291] Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць, с. 16

паўторнасці амаль у кожным двары ён выконвае велічную ролю: *у рудні душы, пад спудам, захоўваецца найсвяты цуд – зорнае неба.*

Грабары А. Разанава – гэта магільшчыкі У. Шэкспіра нашых дзён, якія з энергіяй стоікаў узіраюцца ў *марнасць марнасцяў* тых, хто жыве на зямлі і даказваюць адзін аднаму велічнасць і значнасць існага. Па ўзроўню падрыхтоўкі і афарыстычнасці выслоўяў яны не маюць амаль нічога агульнага з прадстаўнікамі тых, хто проста капае зямлю. Відаць метафарычна яны капаюць якраз дол, чарговую магілу для яшчэ аднаго з прадстаўнікоў homo sapiens, што ўявіў сябе богам. Вось чаму яны маюць поўнае права сцвярджаць, што чалавек памыляецца заўсёды: і калі ён мяркуе, і калі крычыць, і калі нават маўчыць, бо крык не апускаецца з нябёсаў, а маўчанне, наадварот, падае ў шахту калодзежа. Ва ўсім жыве няведанне, і сама праўда – у няведанні, *і болей не магу цяпер не ведаць.* Няведанне ўсім дарадца і ўсім апраўданне, яно корміць усіх, любіць, ахоўвае і вучыць, як знаходзіць калодзеж.

А. Разанаў палемізуе з мастаком Пітэрам Брэйгелем, на карціне якога “Падзенне Ікара” так ніхто і не заўважыў трагедыю вялікага крылана. Усе заняты сваімі штодзённымі клопатамі: селянін арэ зямлю, рыбак ловіць рыбу, пастух пасе, і толькі дзве смешныя нагі абрынутага з неба юнака тырчаць над морам. Праз імгненне і яны схаваюцца назаўсёды, бо ўжо нават кругі на вадзе, выкліканыя падзеннем, хутка знікнуць. І толькі паэт па-свойму ацаніў грабара, што зладзіў калодзеж, вада якога прынясе ачышчэнне і ісціну свету:

…І возьме, калыхнуўшыся, вада
і, ўзяўшы, абароніць ад падмены…
Не прыдаецца спадчына – гнятуць
і душаць крылы:
мроілася – ўзносяць…
Адрыньцеся – адрынуты сляды –
ад крыл і сноў –
апошняй перашкоды…
Калодзежам… вадою… будуць піць…
О, як імкліва, як перакананa
ляціць без крыл, хто меў іх кагадзе, –
ім не паспець…
Хто стане чалавекам?!. [292]

[292] Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскраць і лётаць, с. 21-22

У падобных пошуках, парадаксальных і трагічных, разанаўскі герой намнога бліжэйшы да Заратустры, які ўсклікаў: *О небо надо мною, о Чистое! Глубокое! О Пропасть света! Созерцая тебя, я дрожу от божеских желаний. Броситься в твою высоту – это моя глубина!*, чым да адлакіраванага і звыклага героя верша Э. Межэлайціса:

Але, ці ж Зямля
Не была для цябе надзейным гняздом?
Ці ж табе на Зямлі не хапае ўтульнасці,
І раптоўнага хлеба, і солі,
І даўкай крынічнай вады да ламоты ў зубах?
Ці ж Зямля не іграла табе па струнах сасновага бору?
Не можа ж так быць, каб гадзіннікаў стрэлкі
На ўсіх цыферблатах любві ды спяшаліся так,
Што шчасця зямнога табе не паспелі адмераць.
Дык чаго ж табе не хапае.
Табе, Сын зямлі?..
Хіба толькі зор пад нагамі,
Якія б маглі быць апорай.
Ты крылы свае сёння хочаш напоўніць
Ветрам вясновым.
Распраў жа шырэй свае крылы Ікара,
Ужо да цябе набліжаюцца зоры.
І цэлы сусвет, быццам сэрца каханай,
Адкрыты.[293]

Трэба адзначыць, што А. Разанаў на працягу даволі значнага адрэзку часу перакладаў літоўскую паэзію, відаць нешта агульнае на ўзроўні паэтыкі, думкі, вобразнасці знаходзіў ён у братняй літаратуры (гл. зборнік выбранае літоўскай паэзіі “Белы замак на гары” у перакладзе А. Разанава (Мн., 1992).

А ў цэлым закон быцця адзіны, нягледзячы на ўсю ягоную парадаксальнасць: каб узняцца на самую высокую гару, неабходна апусціцца намнога глыбей, чым раней; самыя высокія горы растуць з мора, пра што напісана на вяршынях і скалах. З самых глыбінь, de profundis, павінна ўзыходзіць найвышэйшае да вяршыняў сваіх:

Зямля і неба пераплецены між сабою ўзае-
маснымі нітамі, і цэнтрам гэтага адзінства з’яў-

---

[293] Межэлайціс Э. Чалавек: Вершы. Мн., 1984, с. 75-76.

ляецца чалавек – «сонечнае спляценне» гэтых абедзвюх сфер.
Тут, на зямлі, чалавек арэ зямлю, косіць траву, будуе дамы, і ўсё, з чым ён мае справу, істотна для яго, бо яно мае моц уздзейнічаць на яго долю. Калі-нікалі чалавеку здаецца: вось адраблюся ад зямлі, адпіхнуся – і стану вольны…
Аднак неба для чалавека не што іншае, як адваротная зямля, і, адпіхваючыся ад зямлі, ён гэтым самым адпіхваецца не да неба, але ад неба.
З другога боку, адасабляючыся ад неба, ён адасабляецца і ад зямлі, і «няма яму міру пад алівамі».
Толькі тады, калі неба згаджаецца ўзяць чалавека, зямля згаджаецца яго адпусціць. [294]

Парадаксальнасць заяўленай праблемы ўзмацняецца спосабам яе рэалізацыі, у чым пераконвае філасофія і паэзія нямецкага і беларускага філосафа і паэта.

З усяго напісанага я люблю толькі тое, што напісана сваёй крывёю. Пішы крывёю, і ты будзеш ведаць, што кроў – гэта дух.

Нялёгка зразумець чужую кроў; я ненавіджу тых, хто чытае з нуды.

Хто ведае чытача, той ужо не працуе дзеля яго. Чшсэ адно стагоддзе чытачоў – і сам дух прасмердне.

Тое, што кожны бярэцца вучыцца чытаць, надоўга псуе не толькі напісанае, але і самую думку.

Калісьці дух быў Богам, потым зрабіўся чалавекам, а сёння – увогуле робіцца чэрняю.

Хто піша крывёю і прыпавесцямі, той хоча, каб яго не чыталі, а вучылі на памяць. [295]

Сусвет версэтаў і ліра-эпікі А. Разанава надзвычай блізкі паэтыцы “Кнігі ўсім і нікому” Ф. Ніцшэ. І не толькі знешне, бо вельмі лёгка знайсці пэўнае падабенства і нават перагукванне адпаведнай вобразнасці: згадаем, напрыклад, успрыманне дрэва на гары, што ўзнялося над чалавекам і над зверам. Доля дрэва падпарадкавана закону чалавечага існавання – чым мацней чалавек імкнецца увысь, да святла, тым мацней ягоныя карані ўгрызаюцца ў глыбіні зямлі, у

[294] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 13.
[295] Ніцшэ Ф. Так сказаў Заратустра: Кніга ўсім і нікому. – Мн. 1994, с. 40.

змрок, у зло. У гэтым імклівым уздыме, калі нават пераскокваюцца адпаведныя прыступкі, якія ніколі не даруюць за тую знявагу герою, у якасці правадыра выкарыстоўваюцца не людзі, а сімвалічныя істоты, невыпадкова разанаўскае *Я з вужакаю і савой* вельмі блізкае да зыходнага тэзісу Заратустры:

“Ты павінен бачыць і маіх звяроў – майго арла і маю змяю: такіх цяпер не знойдзеш на цэлай зямлі” [296] .

“Гэта мае звяры! – сказаў Заратустра, рады ад шчырага сэрца. – Самая гордая жывёліна пад сонцам і самая мудрая жывёліна пад сонцам – выправіліся ў дарогу.

Яны хацелі даведацца, ці жывы яшчэ Заратустра. А праўда, ці жывы яшчэ я?

Мне небяспечней сярод людзей, чым сярод звяроў, небяспечнымі сцежкамі ходзіць Заратустра. Няхай жа вядуць мяне звяры мае!” [297]

Аб’ядноўвае двух філосафаў-паэтаў (па адукацыі абое філолагі) віртуальныя пошукі тэрыторыі, вольнай для душаў узвышаных. Невыпадкова вобраз дарогі, гор, самога працэсу ўзыходжання зрокава дамінуе ў іх паэтычным сусвеце, а паасобныя героі версэтаў і паэмаў А. Разанава ўспрымаюцца як новыя персанажы, з якімі ў новых умовах сустракаецца Заратустра. І ў гэтым выпадку гаворка зусім не ідзе аб прымітыўным запазычванні, бо малады беларускі хлопец у 1970-1975 гадах не змог бы грунтоўна даследаваць ці нават хоць пазнаёміцца з пошукамі Суперчалавека: само імя нямецкага філосафа, якога лічылі ідэолагам нацызму і фашызму, тым болей ягоны якнігі былі катэгарычна забаронены, а іншых сродкаў для азнаямлення з тэзісамі Ф. Ніцшэ тады зусім не існавала. Нават В. Быкаў згадвае, што пазнаёміўся з Ніцшэ выпадкова, калі стаялі ў Малдове ў абароне, і ён у хаце псаломшчыка ўбачыў гэтую кнігу пра Заратустру: “Гэта была тая літаратура, каторай у нас, у Савецкім Саюзе, ніколі не было. Гэта была новая, нечуваная літаратура. Мы да такой… былі нязвыклыя, чыталі пераважна расійскую і беларускую класіку. Філасофія ў нас была марксісцкая, ленінская…[298]” Тым болей дзіўныя асацыяцыі ўзнікаюць пры чытанні “Паэмы рэха” і “Першай паэмы шляху”.

Першая з іх уяўляе сабою арганічнае спалучэнне магічных замалёвак-спалучэнняў слімака і гарбуна. А. Разанаў нібыта ведаў выказванне Заратустры аб тым, што з гарбатымі і трэба гаварыць гарбата. Пачуўшы зварот гарбуна аб тым, што Заратустра павінен

---

[296] Тамсама, с. 300.
[297] Тамсама, с. 22.
[298] Быкаў В. Катэгарычна аб’яўляю, што я – пісьменнік беларускі. Дзеяслоў, №2 (39), сакавік-красавік, 2009, с. 248.

пераканаць калекаў у сіле свайго вучэння, той у адказ заявіў, што калі адабраць у гарбатага горб, то ты яго пазбаўляеш тым самым ягонага духу; калі сляпому вярнуць зрок, то ён убачыць вельмі многа пачварнага на зямлі і пракляне свайго лекара. Заратустра ходзіць сярод людзей нібы сярод рэшткаў чалавека. Аднак ён лічыць, што адсутнасць у людзей вока, вуха, нагі, языка – не самае жахлівае, бо існуе горшае – людзі, якія ўяўляюць сабой толькі велізарнае вока, рот або жывот, г.зн. калека навыварат. Няшчасны безыменны хлопчык з першай паэмы, які атрымаў ад жорсткіх сэрцам і душою равеснікаў-дзяцей (згадаем пачварныя адносіны да сябе падобных маленькіх герояў рамана-прытчы "Валадар мух" І. Голдынга) зневажальную мянушку Карпеч, не зможа ўжо да самай смерці пазбавіцца гарба, нібы слімак сваёй ракаўкі, católicos становячыся цалкам залежным ад яго. Імкнучыся зрабіць падобнае параўнанне больш доказным, паэт выкарыстоўвае навуковыя звесткі аб паходжанні і эвалюцыі слімакоў (*дагэтуль не знойдзены іхні продак*); структуры яго ракаўкі, на якой не знойдзеш нічога лішняга, нават кожная ямка і ўзгорак неабходныя: вось чаму па знойдзенай ракаўцы можна здагадацца, хто яе гаспадар; аб аднолькавай шкодзе і лішкаў вады і засухі, якія становяцца для яго Сцылай і Харыбдай; па слімаковых рэштках можна дазнацца пра ўмовы іх існавання, прычыны ўзнікнення і гібелі; слімак ні на імгненне не можа разлучыцца з ракаўкай, хіба толькі ў выпадку гвалтоўнай смерці – куды ж паміраюць слімакі?.. Бязмоўнае і беспачуццёвае жыццё слімака, над якім не менш бессардэчная прырода ладзіць свае, вядомыя толькі ёй, эксперыменты:

> *З году ў год расце ракаўка – страшная пастка, якая сціскае,бязлітасна скручвае слімака і прымушае звівацца ў спіралях. Спіральная форма ракаўкі спачварыла слімака: яна не падпарадкоўваецца асноўнаму закону жывёльнага свету – двухбаковай сіметрыі…*[299]

Сваю ж трагедыю няшчасны маленькі гарбун усведамляе паступова, ён не можа адразу спасцігнуць, тым болей прыняць суровы закон жыцця – на каго людзі, на таго і я. Слімак валодае выключным дарам – захоўваць і памятаць. І Карпеч памятае ўсё: і пляскатую трэску, і крапчасты камень, якія, аднак, не раскрылі

[299] Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць, с. 26.

страшэннай тайны, як і, дарэчы, матылёк ці буслы, якіх лічыў сваімі, бо жылі яны на роднай пуні. А пачуў ён жорсткую праўду і слова, не менш жорсткае, бо пранікла яно ў душу і там патрапіла на самую сутнасць, і сказала дзіцячая правата і дзіцячая жорсткасць. Менавіта ў гэтае імгненне ён і пазбавіўся сваёй першай і асноўнай ракаўкі – абароны маці і бацькі, а таму, адчуўшы сябе выключна адзінокім і пакінутым у гэтым пачварным свеце, заплакаў наўзрыд.

Трагедыя навучыла яго бачыць людзей і тым самым ператварыла ў філосафа. Аднак яму не пашчасціла сустрэць свайго Заратустру, вось чаму менавіта ўсе ягоныя пытанні засталіся без адказу:

Куды паміраюць людзі?

У чым справядлівасць – што людзі жывуць або што паміраюць?

Калі ёсць пекла і рай, то ў якім абліччы ён будзе там: гарбатым ці простым, з памяццю ці без памяці, сабою ці не…

Калі гарбаты – у чым?

І не гарбатым – у чым?

Крыкам душы ўспрымаецца пытанне няшчаснага хлопца – чаму ва ўсіх калекаў нешта забрана (вока, рука, вуха, згадаем яшчэ раз Ніцшэ), а яму дабаўлена? Няма надзеі на ратаванне, горб становіцца тваёй доляю, а доля твая – з ім:

> *Што ні думаў пра горб – станавілася горбу вядома:калі змрочнае і варожае – адбівалася на табе, калі блізкае і шкадуючы – ён цябе шкадаваў узаемна… Ты ўхіляўся і тузаўся, не жадаючы гэткай прыязнасці, і ўсё думаў, як станеш хірургам, і пазбавішся ўрэшце ад горба, і адкажаш прыязнасцю на прыязнасць, і па прыязнасці жэнішся… А пра тое, што думаў горб, і ўявіць не рашаўся…*[300]

Ад гарба, як і ад праклёцця, можна пазбавіцца разам з жыццём. Горб, бязмозглая костка, роўнавялікі быццю – суразмернасць платы ўзважана не намі і зусім не чалавекам. Невыпадкова фінал паэмы выкананы ў выглядзе міліцэйскага пратаколу: на беразе возера знайшлі адначасова ракаўку слімака, крапчасты камень і адзенне, і абутак невысветленай асобы. Прычым ракаўка ў форме рэха, г.зн.

[300] Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць, с. 29.

аналага дасканаласці. І толькі цяпер з дапамогаю падказак разумееш, што пытанне: “Куды дзяваюцца слімакі з ракавак?..” накіравана і ад іх і да іх.

Сярод камянёў, якія выкідвала мора, Заратустра зрэдку знаходзіў жамчужыны. Для Карпеча падобнай радасці доля не прадугледзела. Аднак і камень падобны да ракаўкі, хаця вельмі часта ў ёй замест душы знаходзіцца толькі слізь. Вось чаму ў руцэ нерухомага Шывы – пустая ракаўка, бо Смерць – гэта тады, калі помніш…

У далейшым у паэзіі А. Разанава вобраз ракаўкі, без якой не можа існаваць самая простая істота, трансфармуецца ў вобраз пячоры, у якім выразна бачыцца і слізняковы, і чарапашы панцыр (“Пячора”). Менавіта пячора і ракаўка роўназначны і роўнавартасны, нягледзячы на, здавалася б, выключную розніцу паміж тымі, хто іх насяляе.

Галоўнае, што ў іх выспявае жыццё, яшчэ не здольнае быць адзін на адзін з вечнасцю і бязмежнасцю. Жыццё чалавека на раннім этапе эвалюцыі, як і слімака ў цэлым, патрабуе выразнага абмежавання ў прасторы, што дапамагае адчуваць сябе ў бяспецы ад знешняй пагрозы і такім чынам захавацца для будучыні. Пячора – гэта ўчора, пазаўчора, нават празаўчора для чалавека, гэта месца, дзе спяць пращчуры. Яна прарочыца, і ў той час нагадвае сумку кенгуру, у якой даспявае чалавек. І ўсё паўтарае адвечнае: пасталеўшы, чалавек пакідае пячору, нібы вуж, што скідае непатрэбную скуру, але праз пэўны час і яго пакіне нешта вышэйшае, чым ён сам, а таму ад яго самага застанецца толькі чэрап, у пустыя вачніцы якога будзе здзіўлена і са страхам углядвацца нашчадак.

Слімаку такое не наканавана, як і чалавеку, што ў адпаведны час не здолеў разлучыцца з ракаўкай умоўнасці, злачынства, калецтва. Усё вырастае са смерці, бо і сама смерць – гэта тады, калі помніш. Што памятае схільны да суіцыдальнасці вясковы фельдшар, які двойчы імкнуўся скончыць жыццё самагубствам і нарэшце здзейсніў задуманае; што памятае адвергнутая светам жывых жабрачка Юля; што памятаюць людзі, калі смуткуюць? Алесь Разанаў не імкнецца растлумачыць, чым тое наканавана ў жыцці, што выпадае кожнаму сваё: *Юліна – Юліі, табе – карпячовае, і слімаковае – слімаку.* Можа таму людзі абіраюць думку, якая, абвостраная нібы скальпель, дазваляе выйсці да межы наканаванага і ўбачыць сябе зусім іншым, пажыць там імгненне і адчуць выключнае бяссілле нават думкі.

Зборнік “Шлях-360” вылучаўся сярод іншых адметнасцей, пра якія добра вядома, і амбейнай кампазіцыяй: яго адкрывала “Першая паэма шляху” (1977), а завяршала “Другая паэма шляху” (паколькі нідзе год не прастаўлены, пазначым яе – 1981). Уступ да першага згаданага твора:

Канчаўся горад.
Я хацеў паспець…
Што каму казаць –
я з горада яшчэ не выйшаў…
А я хацеў паспець… [301]

надзвычай блізкі зачыну раздзела “Пра мінанне”:

І вось, без спеху, мінаючы многія гарады і многія народы, абочнымі дарогамі вяртаўся Заратустра ў свае горы, у сваю пячору. І вось – нечакана ён апынуўся каля брамы вялікага горада… [302]

Заратустра за дзесяцігоддзі адзіноты развучыўся марыць, невыпадкова апантаны блазан, якога клічуць Малпай Заратустры, спрабуе не пусціць яго ў вялікі горад, у якім нічога не здабудзеш, але страціць можна ўсё. Герой жа А. Разанава, нават не ведаючы, хто ён ёсць такі на самой справе, не адчуваючы, куды ён ідзе, чуе прароцтва:

Я голас чуў.
Не бачыў я сябе.
Мне голас гаварыў.
Яго не бачыў.
Быў у сутонні і з сутоння чуў…
Пытаўся голас: хто ты?!..
Я адказаў і сам сябе пачуў –
да слыху дакранулася маўленне, –
што ведаў і не ведаў: гэта я…
Так, гэта я…[303]

І Ф. Ніцшэ, і А. Разанаў спасцігнулі сутнасць старажытнейшых герменеўтычных тэкстаў, якія напоўнены таямніцай, загадкай, нават змрокам, у якім мільгаюць агеньчыкі неспазнанага сэнсу. Але беларускі паэт лічыць, што дзейнасць чалавека ўсё ж такі адбываецца ў прастора-часавых межах новага закону і парадку. Менавіта таму

---

[301] Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць., с. 46.
[302] Ніцшэ Ф. Так сказаў Заратустра: кніга ўсім і нікому. – Мн., 1994, с. 192
[303]Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць., с. 47.

ягоны герой марыць пераадолець гэты сусвет, адначасова выразна варожы яму і гэта ён адчувае падсвядома, падпарадкаваны ягонай волі.

Горад у падобнай герметычнай закрытасці – моц і сіла, якія зусім непараўнальныя з людскімі. Паэт спасцігае сябе праз горад (пазней ён будзе, уздымаючыся на вежу, спасцігацца вежай), але горад не адгукнуўся ў гэтым віртуальным дыялогу. Разам з тым, не адказваючы на звароты, ён не паслабляе магічнай моцы, што не дазваляе выйсці за межы кола: гравітацыя места дамінуе над асобай. Ён падсвядома, тэлепатычна аддае загады, выконваць якія павінны ўсе, хто патрапіў у сілавое поле ягонай улады. Але толькі да пэўнай мяжы, граніцы, пасля якой знікае ідэнтыфікацыя. Сам прадмет, сама сутнасць прадмета, не кажучы пра душу, роўнавялікія найменню, назве (успомнім праблемы з ідэнтыфікацыяй Таго, Хто знаходзіцца ў пачатку Стварэння). Героя Ф. Ніцшэ нішто не можа спыніць: ні Вогнены Сабака, ні рохкаючая свіння. У паэме А. Разанава ўсюдыісны голас патрабуе ад героя, што гіне ў смяротнай вадзе, прызнацца, што ён свіння, а затым, што сабака. Сапраўды, як сцвярджаў Ніцшэ, некалі чалавек успрымаў сябе Богам і меў рацыю: Бог ёсць у ім. Успрымаў свіннёй – і меў рацыю: свіння ёсць у ім. Але глыбока памыляецца чалавек, калі сваю свінню ўспрымае Богам. Можа таму Заратустра пайшоў у будучыню са свіннёй і сабакам. Герой паэмы А. Разанава знайшоў свой шлях, пераадолеўшы моц і спакусы горада. Ірэальны голас, які дапытваўся ягонае імя, пачуў зусім іншае:

Растурзаны:
… я той, хто не свіння…
Блукалі сны:
… я той, хто не сабака…
Вада і жахі тыцкаліся ў твар
я ў многіх тварах
гіну не сказаўшы
трапляю ў горад
з горада іду
іду не я
пытаюся я хто ты
за шыю абдымаў ланцуг
я быў
сабака і свіння яны сцвярджалі
яшчэ трывай

яшчэ ступі далей
па-за табой сустрэча немагчыма
я быццам плеўку голас выдзіраў
і адшпурляў а голас варушыўся
ён гэта я
мяне ўжо не было
а словы гаварыліся пачута:
я той хто шлях і хто па ім ідзе… [304]

(Вылучана намі – І.Ш)

Заратустра сказаў дурню: там, дзе нельга болей любіць, трэба прайсці міма. І ён абыйшоў блазна і вялікі горад. Безыменны герой паэмы беларуса пачуў звон горада, хоць і далёкага, але свайго, і пайшоў насустрач яму і ў гэтым знайшоў і ўласную свабоду, і самога сябе.

З гэтага часу не толькі дарога стала сімвалам сутнасці паэзі А. Разанава, але і сам ён стаўся шляхам, што паэт паспяхова сцвердзіў у паэме і вызначальных версэтах:

Не скончаны дзень тварэння: зноўку
і зноў вылеплівае чалавек сваю лепшую долю.
Дзеліць мяне прастора, з'ядноўвае час. [305]

Менавіта з галоўнымі версэтамі звязана і "Другая паэма шляху", у якой яшчэ раз уздымаецца праблема спасціжэння сутнасці шляху, дарогі, пазнанню якога і прысвечана творчасць А. Разанава. Невыпадкова зборнік ягоных выбраных твораў на балгарскай мове і называўся "Страшният съд" (София, 1996), а згаданы твор вызначае шлях на Галгофу, калі цяжка вызначыць, хто ёсць жывы і хто ўжо нябожчык у гэтай зямной юдолі. Невыпадкова фантасмагарычна ўспрымаецца гэты сусвет, нябожчыкі гавораць на нашай мове, але чуюць нейкую іншую, і невядома, хто мы, а хто не мы:

Нямых і перамененых – сябе
у іх мы бачылі і ўжо не разумелі,

---

[304] Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць, с. 63-64.
[305] Разанаў А. Лясная дарога, с. 91.

чаго мы хочам,
з-за чаго ідзём,
чаму нідзе не можам прыпыніцца. [306]

Зусім іншая танальнасць вызначае паэтыку твораў, прысвечаных памяці блізкіх: бацьку (“Паэма рыбіны”) і цётцы Тэклі (“Паэма сланечніку”). Вобраз апошняй сустракаецца ў паэзіі А. Разанава некалькі разоў: разам з Тэкляй герой версэта “Тыгр” сустрэў паласатага драпежніка ў беларускім чароце; у версэце “Змеі” яны ўдвух палююць на гаспадароў хтанічнага сусвету; у адным са зномаў А. Разанаў згадвае, што *вучыў сваю цётку Тэклю*. Напісаныя абедзве паэмы ў 1975 годзе, аднак зусім не ўяўляюць сабою чарговы традыцыйны лірычны дыскурс у свет басаногага дзяцінства, напоўненага сонцам, пахамі скошанай травы і гукамі планеты, што круціцца па адвечных законах сусвету. Малады паэт рэзка парывае з тагачаснай пануючай традыцыяй, бо імкнецца асэнсаваць значымасць мінулага, якое, паводле законаў светаў (рэальнага і разанаўскага), жывуць і ў паэзіі, і ў рэальнасці.

Ізноў жа згадаем пра нелінейнасць часу ў творчасці А. Разанава, у якім нельга проста так вярнуцца ў пражытае – рэальна ці нават віртуальна. Лірычны герой паэмы, што застыў у неспасцігальным чаканні на апусцелым падвор’і перад расчыненымі варотамі, гэта не проста знак на шляху часу, што ляціць з мінулага ў будучыню. Гэта межавы камень у разанаўскім спалучэнні прасторы і часу, адкуль можна пачаць шлях практычна ва ўсе бакі, выключаючы класічнае *туды-назад*. Апошні рэальны зямны закон у паэзіі А. Разанава не толькі бяссэнсавы, але і зусім немажлівы, як бескарысныя традыцыйныя рухі ў бязважкасці.

Нібы горб Карпеча, што ўзвышае ягонае прыземленае цела над равеснікамі, Атлантыда мінулага, забытага ўздымае падвор’е разам з маленькім Алесем у акіяне забыцця да вышыні ўцёса (пабаімся іншых алюзій, што ўзнікаюць надзвычай адэкватна і заканамерна), на якім вецер часу дазваляе ўбачыць дзяцінства, юнацтва, свет рэальны з бацькам і без яго, убачыць сваімі вачыма, бо хоць не існаваў у той час, але захаваў аб ім згадкі, бо гэта бачылі родныя вочы і захавала агульная радавая памяць тых, хто жыў да цябе. А таму абсалютна раўнапраўны ў памяці сына вобразы бацькі, што чакае расстрэлу ў жыце, і цяперашняга, які гатовы вярнуцца да сына, што чакае яго на гэтым уцёсе, у плыні забыцця, у акіяне мёртвага часу. І тады дарога ў

[306] Разанаў А. Шлях-360, с. 96.

начное (звычайная для беларусаў да трывіяльнасці) ператвараецца ў вечны шлях (яшчэ адна алюзія), бо закрыванне варотаў – гэта зачыненыя дзверы ў плыні часу, якая ўжо назаўсёды падзяляе рэальны вобраз бацькі і яго ўспрыняцце, яшчэ не застылае, несфармаванае да канца. Бацька вяртаецца да сябе, ён едзе ў дзень, які дзеліць з усімі сустрэчнымі – небам, травою, канём, ад масці якога не ў малой ступені залежыць успрыняцце свету, бо, развітваючыся з ім, ён развітваецца і з усім. І, нібы *Вещий Олег,* што прыняў смерць ад *гробовой змеи,* якая знайшла логвішча ў чэрапе любага каня, ён вязе на цяперашнім возе косці ўсіх папярэдніх коней.

Аднак вербальная эпізацыя падзей – зусім не дамінант творчай манеры нашага сучасніка, якому болей імпануе прынцып канстрасту і антытэзы, дзеля чаго і супастаўляюцца памкненні бацькі і ягоныя рэальныя здзяйсненні, прорва паміж небам задум і суровай рэальнасцю зробленага.

А. Разанаў не аднойчы падкрэсліваў, што чалавек у кожнае імгненне той і не той, існуючы і не, звыклы і новы, бо кожнае *маё сёння* адвяргае *маё ўчора.* Невыпадкова і Заратустры заўсёды карціла даведацца, што здарылася з чалавекам за той час пакуль яго, Заратустры, не было: стаўся ён (чалавек) большым ці меншым?

Не існуючы, хоць з гэтым нязгодны практычна ўсе людзі, бо зусім на іншаму вучыць іх жыццёвы досвед і звыклыя традыцыі, лінейны час дазваляе ў паэме ўбачыць любімага чалавека адначасова ў вялікіх і параўнальна нізкіх (усё адносна) справах: дробязныя спрэчкі бацькі з маці і шчырыя слёзы над яе немудрагелістымі лістамі ў дзень смерці, плануемае будаўніцтва і сатлелыя бярвенні, нарыхтаваныя для справы, але чыстасардэчна забытыя і сатлелыя.

Ці можна, разважае паэт, спаліць мінулае, як быў спалены маўтхаўзенаўскі нумар, і тым самым забыць сябе? Для розуму чалавечага недаступна прычынная сукупнасць з'яў і падзей, але патрэба адшукваць яе закладзена ў ягоную душу. Бацька для паэта паўстае непадобным да іншых не толькі фізічна (*не тутэйшы*), але і маральна, бо мае ўласныя разрахункі са светам. Адрозненне ягонае падкрэсліваюць выразна адметныя пошукі смерці і ўцёкі яе ў жыцце, у канцэнтрацыйным лагеры, ва ўтрапёным паху чаромхі, які нагадвае прытарна-салодкі пах смерці, у чым А. Разанаў вельмі блізкі І. Буніну); залатой рыбіны, якая павінна быць – паколькі існуе звычайная, то павінна быць і незвычайная, і той, хто яе ловіць, абавязкова здабудзе:

Так ён лавіў, і састарыўся, і знямогся – і тады
засмуціўся-засмуткаваў, бо тое, што ловіцца ў

вечнасці, – яшчэ невядома, ці зловіцца ў век.
Няхай недарэмна лавілася – ён сам дарэмны,
ён сам без нічога… І думаў, што сёння і рыбіна
тая не пераважыць яго надзей. [307]

Паэт – гэта не той, хто піша вершы, а той, хто жыве зусім па іншых, чым усе людзі, законах. Жыццё бацькі ва ўспрыняцці А. Разанава – гэта паэтычная дарога, якая ўяўляецца не менш важкай, чым жыццё канкрэтнага літаратара (вядома, што Алесь Разанаў пісаў вершы, застаўся сшытачак з ягонымі наіўнымі аматарскімі творамі). Невыпадкова да яго і прыплыла рабіна, якая замест чакаемай узнагароды (рэальнай і хуткай), раскрыла сутнасць ягонай жыццёвай мары. Менавіта таму бацька вяртаецца знешне такім самым, як і быў – тыя ж боты, куфайка, рукавіцы, пашытыя ім самім, і зусім інакшымі унутрана: жыццё пражыта ў поўнай адпаведнасці з прадвызначаным, да чаго ён так інтуітыўна імкнуўся.

Застанецца толькі снег, што засыпаў хату, чырвонае сонца, марозныя ўзоры на шкле, нагрэтыя цагліны, якія бацька загортваў у рыззё і падкладваў дзецям у ногі нанач: *І ўсё, што рабіў, было самым-самым, а што не рабіў, не было ніякім.* Згадкі дзяцінства падкрэсліваюць нейкую падсвядомую віну сына перад бацькам, аб чым пойдзе гаворка і ў версэтах "Нож з драўлянымі тронкамі" і "Маленькія ночвы". Ці не таму так пранікнёна завяршаецца паэма: незвычайная рабіна прыплыла да вакна, а сам бацька сыйшоў назаўсёды:

На самым світанні – і не пачулі – вярнуўся
бацька,сам гнядога распрог, сам занёс пад па-
ветку збрую, сам знайшоў, дзе пасвяцца коні, і
яшчэ раз вярнуўся, і зачыніў вароты. [308]

На гэта раз назаўсёды, хаця, паўторым яшчэ раз, у сусвеце Разанава дзверы часу адчыняюцца ў абодва бакі.

З парадокса пачыналася і "Паэма сланечніка":

… Хто стане здзіўляцца, што ў
хаты ёсць дзверы, у поля –
сланечнік, у неба –

[307] Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць, с. 36.
[308]Разанаў А. Каб людзі мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць, с. 39

сонца?.. Здзіўяцца, што няма. З Тэкляй было ўсё ўпору: сонца… сланечнік… дзверы… – а без яе пуста. [309]

Не экзсітэнцыяй сваёю, а небыццём была прыкметна гераіня: *Быццам жывою лічылася, а сапраўды не жыла…*

Не ведала Тэкля вялікага Скарыны, ніколі не чула ягоны запавет, што *не в тлене смертном оставлять себя,* але і не ведаючы, захоўвала не для сябе, памножыла не для сябе, а для зямлі, для ісціны, для птушкі, для дрэва, для хаты, для нас… Узаемаадносіны Тэклі з наваколлем можна падсвятліць разважаннямі аўтара ў эсэ "Што я мужык, усе тут знаюць" (дзе адбываецца чарговае пераапрананне, бо ў ролі *пана* выступаюць аднавяскоўцы, а ў ролі *мужыка* – сама гераіня, – *якая ўжо не столькі асоба).* [310] Не ведала яна нічога з дасягненняў цывілізацыі, не ўмела чытаць, таму не патрэбны былі ёй ні кнігі, ні гадзіннікі, ні нават каляндары. І без іх яна адчувала, як доўгая ноч за спіной саступае доўгаму дню перад вачыма, а сонца заўсёды было над яе галавою. Не ведала Тэкля нават казак і песняў, бо нарадзілася і вырасла ў цёмным лесе, які пасеклі, а яна так і засталася цёмнаю. Аднак якраз гэтая *цемра* і дазволіла захавацца ўсяму чалавечаму ў яе душы, бо так і не навучылася яна лаўчыць, падманваць, не хапала ў яе на гэта розуму. Кожны абірае, піша-чытае сваю ўласную галоўную кнігу, кожны па-свойму абрабляе уласнае поле, нібы вальтэраўскі Кандзід сад. А хто дасведчаны, пісьменны ў апрацоўцы ўласнай долі – хай спытае пра тое ў Тэклі:

Адваротнасцю многая праўда, дабрыня – адваротнасцю… Можна цёмным сабе быць і можна – разумным, але добрым – яны атрымаюць – а добрым ужо не сабе, і нядобрае пахаваецца. Што падслухала Тэкля ў зямлі і сонца і пры сабе паўтарыла няўцямна? [311]

Святая прастата! Гэта, аднак, зусім не *sancta simplicita* з перадсмяротнага афарызму Яна Гуса. Прастата Тэклі (прозвішча ў яе няма, як і коласаўскага Міхала, бо імя ім – легіён) велічная. І не толькі таму, што яна ніколі не паднясе некалькі паленцаў да вогнішча, у якім пакутуе чарговы збавіцель роду паспалітага. А таму, што

309 Тамсама

310 Разанаў А. З апокрыфа ў канон, с. 34.

311 Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць, с. 44.

захоўвае яна нешта тое, што яднае і чалавека, і жывёлу, і той жа сланечнік. Іншыя людзі страцілі гэты пачатак у пагоні за дабрабытам, вось чаму і адбываецца аберрацыя зроку: свае свайго не пазнаюць, а таму сустракаюцца і расстаюцца без радасці. Жыцці людзей і Тэклі пайшлі па блізкіх, але ўсё ж такі розных арбітах, а таму яны разыйшліся ў сусвеце назаўсёды, незваротны і ўспаміны аб ёй – гэта толькі бачанне хваста каметы, якая знікае назаўсёды з-за пралікаў у стварэнні графіка яе звароту. Як і арбіты сланечніка, вымушанага свяціць адлюстраваным сонцам. На змену існуючым кнігам прыйдуць новыя, на змену хлебу і полю з'явяцца хлеб і поле, але не будзе ніколі тых, першых, першародных, нібы ў прыпавесці пра Іову.

Невыпадкова аўтарскі маналог напаўняецца біблейскімі алюзіямі, прычым настолькі празрыстымі, што дапытліваму чытачу застаецца толькі адзначыць славутыя афарызмы:

Бо яны атрымаюць… насычаны будуць… названыя будуць… пацешаны будуць і будуць бачыць… бо іх каралеўства нябеснае… бо зямлёй завалодаюць… – гэтага, нават гэтага, быццам самую сябе, не ўгледзела і не распазнала. [312]

А. Разанаў свядома апускае дамінуючае ў абзацы слова, без звязваючага пачатку якога ўся гэтая плынь асацыяцый страчвае сэнс і зместавы пачатак, бо ён падразумевае наяўнасць падобнага асацыятыўнага раду ў падрыхтаванага чытача, тым болей, што месца ў тэксце, дзе яно павінна быць з пункту гледжання фармальнай логікі, адзначана шматкроп'ем: *Блаженны* – гэта людзі, *которымъ уготовано в*□*чное спасеніе и блаженство.* Аднак нават багасловы не могуць дакладна вызначыць сутнасць апошняга, а ў розных каментарыях існуе каля двух дзесяткаў перакладаў выслоўя *блаженны ніщие духомъ,* як няма адзінства ў тлумачэнні выразу *блаженны ачущіе и жаждущіе правды, ибо они насытятся* (Матвея, 6:5), бо ніхто не ведае, да якой праўды неабходна імкнуцца. Ва ўсялякім разе неабходнай з такой моцай шукаць праўду перад Богам, з якой галодныя шукаюць хлеб, сасмяглыя – ваду.

Тэкля, не аваладаўшы нават уменнем чытаць, не можа ісці шляхам традыцыйнай хрысціянкі, якая першапачаткова ўсведамляе сваю ўнутраную галечу, убоства духу, у выніку чаго з'яўляецца *скорбь,* што ўзнікае ў сваю чаргу ад усведамлення сваёй спрадвечнай вінаватасці і недакладнасці. Ці не таму тут болей дакладным

---

[312] Тамсама, с. 45.

уяўляецца пяты верш з цытаванага вышэй раздзела Евангелля - *Блаженны кроткіе, ибо они насл□дуютъ землю.* Пад словам кроткіе падразумеваюцца ціхія, сціплыя, добразычлівыя, добрасардэчныя. Паводле Аўгусціна, *кроткіе суть т□, которые уступаютъ безстыднымъ д□ламъ и не противятся злу, но поб□ждаютъ зло добромъ. Блаженны чистые сердцемъ, ибо они Бога узрятъ* (стих 8) *и Блаженны миротворцы, ибо они будут наречены сынами Божимы* (стих 9). Гэта самыя глыбокія ісціны, бо асноўнай умовай для *від□нія* з'яўляецца чысціня сэрца. Апошняе падразумевае такі стан чалавека, калі вытокі пачуццяў не азмрочаны ні *порочными* жарсцямі, ні грахоўнымі справамі. Чыстае сэрца роўнавялікае чыстаму сумленню, вось чаму іх гаспадары маюць выключную мажлівасць наблізіцца да Бога.

Тэкля страціла (ды нават і зусім не здабыла) усё ў жыцці, яна не змагла (як прыгожа асветлена трагедыя асобы!) адгукнуцца на галасы тых дзяцей, каму не дасталася маці, - ау, Тэкля!.. (*нібы ад людзей залежала, ці нараджацца дзецям*); для яе не існуюць літары як зернейкі незвычайнай сяўбы, дзе ўзыходзіць веда, аднак яна напісала ўласную кнігу, прычым проста так, лёгка, нібы апрацавала роднае поле, на якім узышло пасеянае. І навучыла гэтым не менш, чым нібы адукаваныя.

Сам паэт, нібы той Іова, не толькі радуецца нованароджаным, тым, хто пройдзе на гэтую зямлю, але і смуткуе па тых, ненароджаных, а таму бярэ на сябе абавязак суцяшэння і шукае другую маму, Тэклю. А на ягоны кліч ціхенька-ціхенька адгукаецца сланечнік і павольна-павольна ўзыходзіць на боскую арбіту.

Неабходна адзначыць, што творы, прысвечаныя блізкім людзям, родным мясцінам – падзел, зразумела, умоўны – сюды трэба аднесці па-за чаргою паэму “У поцемках, з ліхтаром” (1981), “Паэму маленства” (1976) і “Паэму палявання” (1981), вылучаюцца сярод узораў гэтага жанру. Найперш сваёй структурай і паэтыкай (тры з іх празаічныя), па настроі яны больш лірычныя, эмацыянальныя, а таксама выключнай афарыстычнасцю. Згадаем – *Мама ўберагала, маму – не ўберагу; Мамы не быць не можа* – У іх выразнае кінематаграфічнае бачанне сусвету, калі, нібы ў калейдаскопе, вылучаюцца апорныя вобразы, ля якіх паядноўваюцца кола асацыяцый. Зразумела, толькі ўмоўна можна назваць усё гэта схемай. Краіна, у якую імкнецца вярнуцца паэт, недаступная розуму ці нейкай логіцы. Дарэмна ён спрабуе ўзяць у памочнікі кнігу і люстэрка: апошняе пакрываецца нечым злавесна чорным, а чорныя літары кнігі збягаюцца ў не менш пачварнае слова – смерць. Няма

дарогі ў незваротнае, яшчэ раз падкрэслівае паэт, люстэрка – невідушчае, а кніга – нямая. Яна мае адметную будову, якая і спазнаецца толькі пачуццём і інтуіцыяй:

Знябытыя каардынаты –
ужо не хапае звароту
вырваца з-пад прыцяжэння
і нанава напаткаць
радзіму, куды больш ніколі
не завітае смерць. [313]

Уражлівы вобраз шаляў, на якіх вядзецца спрэчка паміж маленствам і смерцю ("Паэма маленства", прысвечаная памяці Анатоля Фясько, сябру паэта). Аднак у ранніх паэмах паэт яшчэ не страціў аптымізму: ён здольны выразна бачыць, як на планеце маленства прамяняе парастак.

Традыцыямі спецыфічна-аўтарскай сімволікі вызначаюцца жанрава-стылёвыя адметнасці наступнага цыклу: *"Паэма гарачага лісця"* (1977), *"Паэма запаленых свечак"* (1980), *"Паэма пагашаных люстэрак"* (1981, 1991), *"Паэма чырвоных вяровак"* (1991).

І не толькі таму, што ў нейкай ступені Алесь Разанаў блізкі да А. Рэмбо, які сцвярджаў, што толькі ён *один владеет разгадкой сих диковинных шествий,* г.зн. толькі аўтар здольны растлумачыць сутнасць сваіх твораў, спасцігнуць іх сэнс і сутнасць. Французскі паэт раіў чытачам і крытыкам не вышукваць разгадкі ягоных твораў, а без усялякай хітрасці даверыцца кожнаму *озарению,* прыняць іх у якасці самастойнай і самадастатковай дадзенасці. Гэта нагадвае той метад, пра які В.М. Жырмунскі ў артыкуле *«Преодолевая символизм»* пісаў: *С некоторой осторожностью мы могли бы говорить <…> о неореализме, понимая под художественным реализмом точную, мало искаженную субъективным душевным и эстетическим опытом передачу раздельных отчетливых впечатлений преимущественно внешней жизни, а также жизни душевной, воспринимаемой с внешней, наиболее раздельной и отчетливой стороны; с тою оговоркаю, конечно, что для молодых поэтов совсем не обязательно стремление к натуралистической простоте прозаической речи, которое казалось неизбежным прежде реалистам, что от эпохи символизма они унаследовали отношение к языку как к художественному произведению.*

---

[313] Разанаў А. Каардынаты быцця, с. 16.

Наўрад ці сам Алесь Разанаў пагодзіцца з тым, што яго залічаць у разрад сімвалістаў. Згадаем, што і сам А. Рэмбо быў залічаны да гэтай кагорты без ягонай згоды, тым болей ужо пасля смерці быў далучаны да класікаў і папярэднікаў слыннага творчага метаду. Нашага Ул. Караткевіча таксама залічвалі да рамантыкаў таксама без яго ведама, нягледзячы на ягоныя параўнальна актыўныя пратэсты супраць падобнай сістэматызацыі.

Разам з тым спасцігнуць сэнсастваральную сістэму дадзенага цыклу разанаўскіх паэмаў без разгадкі сімволікі немажліва. Праўда, пэўныя падказкі можна знайсці ў творах паэта іншых жанраў (гэта адна з асаблівасцей творчай манеры А. Разанава, які дэталёва і скрупулёзна рэалізуе ўсе мажлівыя грані праблемы ў адметных формах – ад пункціра да паэмы – што і дазваляе максімальна дакладна рэалізаваць адзіную задуму. Так, эпіграфам да “Паэмы гарачага лісця” можам лічыць пункцір аўтара:

Бярэзіна ўсохла,
а ў вершаліне
красуе зялёная амяла:
пераможца лёсу?!. [314]

Амяла, паразіт на дрэвах, знешне нейтральнае стварэнне, падвержана геннай мутацыі, у выніку якой ўздымаецца да злоснай, фантастычнай сілы, здольнай авалодаць канкрэтнай жывой субстанцыяй і знішчыць яе. Невыпадкова ў спантаннай для істоты гібелі свядомасці ўспрымання свету пачвара разрастаецца да такой велічыні (памеры тут адносныя, галоўнае – сутнасць, якая і заключаецца ў ізаляцыі хворага), што ўсё звязанае з захопнікам, жорсткім і беспрынцыпным ворагам, пішацца з вялікай літары: *ТЫ ў гарачым маім лісці…; Гай святой АМЯЛЫ; ТЫ НАЗВАЛАСЯ АМЯЛА; што з ТАБОЮ?!*

Усе вобразы паэмы выключна сімвалічныя: горкая зорка, што вяла нас, сцякае крывёю; сабор ператвараецца ў бальніцу і наадварот; белыя гукі – павадыры; херувімчык, схілены над слязою. Трагедыю сконy значна ўзмацняюць *бы савіныя вочы – поўня*, продкі, што *адцяняюцца ў цемру;* бо мозг, які жарэ хвароба, дазваляе ўбачыць сябе самога; гледачы разглядаюць сябе. У гэтым пачварна-перакуленым сусвеце, дзе выжываюць толькі дэгенераты, *гласом вопиющего в пустыне* гучыць кожны зварот да людзей і нават малітва

[314] Разанаў А. Дождж: возера ў акупунктуры, с. 56.

да самай вышэйшай сілы. Усё дарэмна: і дзеянне, і надзея, і спадзяванне. Роспач і безнадзейнасць авалодвае светам, прабіраючыся праз чорныя вокны.

Ты яшчэ чуеш кліч зямлі, але распазнаць яго не можаш, бо ўсё заглушае страх смерці. Неба апынаецца дном, зямное ўрастае ў зямлю, а паміж стыхіямі з'яўляецца замок. Ты адцяты ад боскасці, ужо болей не служачы ідэі, бо становішся рабом вантробаў. А цела, якому таксама быў служкай, напаўняецца шпрыцамі і электродамі, што, нягледзячы на сваю ўяўную моц, бяссільны ў бітве, фінал якой даўно прадвызначаны і прадказаны. І таму шматкроп'е ў фінале ўспрымаецца як цвікі, забітыя павольна ў труну.

Сімволіка і алегорыя іншых паэмаў не менш жахлівыя і пачварныя, што падкрэслівае выкарыстанне нават станоўчых вобразаў. Так, свечка – гэта не толькі спрадвечнае ўвасабленне смутку. Полымя свечкі ў хрысціянскай традыцыі ў сваёй першапачатковай сутнасці ўвасабляе любоў Хрыста і радасць духоўную. Блажэнны Сімяон Салунскі тлумачыў гэта так: *Горение свечи символизирует обожение человека, его превращение и очищение огнем Божественного света, а также означают свет, которым сияют праведники.*

Аднак у гэтым сусвеце, дзе *груган наскрозь твой розум прадзяўбе*[315], усё мяняецца. Тым болей, што над тваім шурпатым розумам згушчаюцца зіхоткія сусветы, вось чаму *каб адысці – пагаснуць неабходна*[316]. У гэтым свеце, дзе можам напаткаць *аголенае сэрца ручая,* толькі *бяссувязны язык* хваліць жыццё; тут засталася бацькава вячэра, ці не таму ён прыўзнімаецца з труны.

Кожная з паэмаў – сінусоіда пульсу жыцця, яна задае пэўны рытм адчаю і надзеі, расчаравання і спадзявання, смутку і радасці. Адзін чалавек прыходзіць у гэты свет, адзін і сыходзіць. Ды і куды ісці – ніхто не ведае, хіба толькі ў *неймавернае туды, адкуль ужо вярнуцца немагчыма.* [317] Нават далоні складваюцца ў замок, словы замарожваюцца ільдом, прамова – кароткім уздыхам; дзе знайсці жменьку тлену для вялікага таінства ўваскрашэння:

Я з вужакаю і савой…
Гавару сябе, як цытату…
Ды ўсёй боскасцю –
сам не свой –

[315] Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць, с. 67.
[316] Тамсама, с. 62.
[317] Тамсама, с. 63.

адчуваю, што я адцяты. [318]

Наіўна ў такіх варунках выбіраць дарогу (*Шлях – панылая кавяла*), усё роўна заблудзіш, а ў свеце, дзе пануе АМЯЛА, выжывуць толькі прасцейшыя: мох і бросня.

І разам з тым нечаканы ўзлёт сінусоіды: *вандроўнікі натоляцца дарэшты; распростанае свята зацвіце;* і, галоўнае, *ад вогнішча запальваюцца свечкі.*

Картамі Таро паўстаюць люстэркі ў “Паэме пагашаных люстэрак”. Велічная тайна схавана ў іх, там можна ўбачыць усё, што табе наканавана:

То зацягваючыся імглою,
то квітнеючы ззяннем
бярог
свет свае таямніцы:
малое –
дарагое:
ў найменшым – Бог. [319]

Але мы, чалавекі, зрабілі ўсё для таго, каб у іх замест адлюстравання вялікай ісціны ўглядалася лебяда. Вось чаму мы ўжо не можам, не памёршы, уваскрасціь цела мёртвага Бога ў сэрцы. І гэтым карыстаюцца пацукі, якія спачатку *адважна верашчэлі за мяшкамі,* потым захоплівалі ўладу, і ў час, калі *патыліцы прадбачылі памылкі,* усе імкнуліся апынуцца ў целе пацуковым:

Страх адступаўся.
Вецер ёю пах:
каб мелі шчасце
ўваскрасаць і лётаць,
усходзіла
ў дзіравых чарапах,
паволі распускаючыся,
лотаць. [320]

Вышэй мы згадвалі, як М. Трухан выкарыстаў фрагменты квантэмаў для стварэння незвычайнага сцэнічнага дзейства. Тым

---

[318] Тамсама.
[319] Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць, с. 57.
[320] Тамсама, с. 80.

самым таленавіты рэжысёр убачыў сувязь паэзіі беларускага паэта з антычнай традыцыяй містэрыі. І гэта цалкам верагодна: згаданыя паэмы вельмі блізкія да падобнай формы рэлігійнага мастацтва, якое вучыла людзей паміраць з добрымі намерамі, уводзячы ў сусвет нязвычны. Прыносячы ахвяры, людзі імкнуліся да ачышчэння, пакаяння ў грахах, і тым самым паступова прысвячаліся да вялікага таінства. Усе героі паэм Разанава далучаюцца да вялікай таямніцы, падчас нават цаною ўласнага здароўя, а то і жыцця. Аднак яны не могуць пазбегнуць гэтага вялікага выпрабавання, што зацягвае іх в сваю арбіту. І жыццё іх пасля ўдзелу ў згаданай містэрыі мяняецца кардынальна. У старажытныя часы неафіты, адэпты новага вучэння здзяйснялі абрад уваходзін у поўнай цемры, якая потым раптоўна ўспыхвала зыркім святлом, і цішынёй, што ўзрывалася страшным крыкам. Дзеянне ў паэмах А. Разанава містэрычнае, а чаргаванне святло-цемра, цішыня-крык, шматкроць павялічвае сілу ўдзеяння. А кожны ўдзельнік містэрыі робіць свой уласны вывад, па-свойму прымае велічныя ўрокі.

Наш сучаснік сам добра ўсведамляе генетычную сувязь згаданага цыклу паэмаў з містычным пачаткам. Сведчанне таму словы Гётэ: “Stirb und werde!” (Памры і станься!) з верша “Selige Sehnsucht”:

Und so lang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und Werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde. [321]

У містэрыях адбываецца пераход з аднаго часавага вымярэння ў іншае, з адной часава-прасторавай каардынаты ў іншую, з святла ў цемру, з болю ў нірвану, як і ў паэмах А. Разанава. Кожны філосаф, а тым больш паэт лётаў думкай на той бок чалавека і таго, што яго акаляе. Так, наш свет для Ніцшэ ўяўляўся творам пакутнага і нямоглага Бога:

“Дабро і Зло, Радасць і Цярпенне, Я і Ты – усё здавалася мне каляровым дымам перад творчымі вачыма. Творцу рупела адвесці ад яго свой позірк – і ён стварыў свет.

[321] З ліста да аўтара эсэ ад 23.XI.2012 года.

Адвесці позірк ад цярпенняў сваіх і забыцця – гэта п'янкая радасць пакутнікам. Самазабыццём і п'янкай радасцю здаўся мне гэта свет" [322]

А. Разанаў адмаўляе намаганні тых, хто ад галечы і гароты сваёй хацелі ўцячы, знайсці ў небе дарогі, якімі можна было б прайсці ў іншае быццё, каб зрабіць шчасце. Патрэбна прайсці цяжкі шлях рэальна-зямных выпрабаванняў, пасля чаго можна гаварыць і пра далёкія зоркі. Трэба прымаць пасвячэнне, самае разнастайнае па форме, каб перайсці ў новае вымярэнне. І на першы план павінен выходзіць уласны вопыт, бо кніжная мудрасць не дасць наталення: *"Калісьці мы разумелі, што такое дабро, што такое зло, і напісалі пра гэта кнігі. Цяпер мы разумныя тым, што напісалі ў кнігах, але самі дабро ад зла адрозніць не можам".* [323]

Згаданыя паэмы можна падаваць на сцэне ці тэлебачанні, дапаўняючы словы адпаведным відэарадам, падабраць які, аднак, будзе вельмі і вельмі складана.

У А. Разанава свет паўстае спрадвеку недасканальным адбіткам нечага існага, да чаго патрэбна імкнуцца. Але гэтаму шкодзяць пакуты і згрызоты, хваробы, гора, нямогласць. Іх толькі зрэдзь засцілаюць імгненні шчасця. Усё ў чалавеку, і цела, і дух імкнуцца выйсці за межы саміх сябе і дастацца таго свету, які так заманьвае ў сваю сферу:

"Але надзейна схаваны ад чалавека "той свет", гэтае "нешта", нечалавечае, зусім пазбытае ўсіх чалавечых рысаў, і маўчаць нетры жыцця і ніколі не звяртацца да чалавека, акрамя як у вобразе Чалавека". [324]

Выразна містэрычны пачатак паэмаў А. Разанава падкрэслівае шматстайнае выкарыстанне вобразу *амялы,* якая ў антычнай культуры якраз і з'яўлялася сімвалам жыцця і, нягледзячы на свой паразітычны пачатак, абярэгам. Друіды зразалі яе для сваіх цырымоній залатым сярпом у астралагічна вылічаны час і толькі на правільным дрэве. У гэтым сакральным акце удзел прымалі толькі людзі, якія прайшлі праз абрад ачышчэння і выканалі рытуальныя танцы (згадаем пантаміму шпрыцоў і электродаў у паэме). Парацэльс збіраў амялу, якая вырастала з чарапоў павешаных (успомнім лотаць, што вырастае ў чарапах ў паэме А. Разанава). Амялу французы называлі *крыжовая трава* (Herba de la Croix), бо крыж Хрыста зроблены з яе дрэва. У англічан яна ўспрымалася як *панацэя* (all-heal).

---

[322] Ніцшэ Ф. Так сказаў Заратустра, с. 29
[323] Разанаў А. Вастрыё стралы, с. 137.
[324] Ніцшэ Ф. Так сказаў Заратустра, с. 30

А. Разанаў здолеў захаваць загадкавасць і містычнасць, што з даўніх часоў акалялі амялу, перадаць новымі выяўленчымі сродкамі і вобразнасцю ўрачыстасці і таямнічасці старажытных абрадаў-дзействаў. Але ў ягоным свеце амяла ўжо не столькі сакральны сімвал абярэга ад усіх хваробаў і зла ва ўсіх ягоных праявах, колькі сімвал несправджаных надзей ў гэтым сусвеце без апоры.

Паэмы "Рагвалод" і "Усяслаў Чарадзей" (1994, 1998, 2006) аб'яднаныя тым, што іх загалоўкамі сталіся імёны славутых асоб мінулага:

Як убірае ў сябе
Чалавек
Свой век,
Так убірае
І памятае чалавека
Імя,
Яму дадзенае нараджэннем
І спраўджанае жыццём. [325]

Нібы Пушкін (*что в имени моем?*), Кэрол (трусік лічыў імя Алісы дурнаваценькім), Ніцшэ (Заратустра разам з уласным ценем адвучваўся верыць у вялікія імёны, бо імя – таксама скура. Калі д'ябал скідае з сябе скуру, то імя таксама спадае разам з ім, бо і сам д'ябал нічога не болей, як толькі абалонка), А. Разанаў каштуе, намацвае, даследуе сутнасць гэтага актуальнага ва ўсе вякі і эпохі слова:

Удумваюся ў яго,
Услухоўваюся ў яго,
Трымаю яго на вуснах. [326]

Імя – брэнд, знак, ярлык, павадыр менавіта на той мяжы, дзе быццё супадае з небыццём, а бессмяроцце набывае зусім іншую якасць: імя магутнае, яно матэрыяльнае, хоць і падвяргаецца ацэнцы:

І ключ,
І замок,
І прастора,
Належная іншаму вымярэнню, –

---

[325] Разанаў А. каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць, с. 88.
[326] Тамсама.

Імя,
Што прыйшло ад цябе,
Каб весці
Цяпер да цябе…[327]

Да гэтага практычна ўсе героі паэмаў, нібы ў класічных прыпавесцях, былі безыменны, але праблема наймення была адной з вызначальных. Так, у “Першай паэме шляху” невядомы голас заклікае героя: “Назавіся”. Толькі пасля таго, як усё было названа, вызначылася ўсяму цана ў “Паэме гарачага лісця” (*я пад імём тваім кладуся*), а фінальны радок пададзены з вялікай літары: ТЫ НАЗЫВАЛАСЯ АМЯЛА…

У “Паэме запаленых свечак” на пытанне “Куды жывеш?” герой назваў імёны, якія ўспамінаў, і ў гэтым бачыўся адказ: *жыццё пакажа.*

Невыпадкова А. Разанаў, прадказваючы той час, калі зацвіце свята, лічыць, што *імёны пазнаёмяцца нанова.* Характарызуючы час у “Паэме чырвоных вяровак”, паказваючы, як сціскалася нібы сіло прастора, паэт у якасці адлюстравання згубы з бясстраснасцю летапісца натуе: *усе наўкол закопвалі імёны.*

Падчас імя – гэта адзінае, што застаецца ад тых, хто прайшоў па зямлі. Мільёны сышлі ў паданні, постаці іх растылі ў смузе часу. З пункту гледжання вечнасці яны яшчэ і не так далёка, іх нават можна гукнуць і нават пачуць іхні водгалас. Але каго б мы ні клікалі, нашая агульная гісторыя пачынаецца ад Рагвалода, а яе разгадка – ад Усяслава Чарадзея. Менавіта аб гэтым і сведчаць кароткія, а таму вельмі яркія і ўражлівыя старонкі летапісцаў, якіх, нібы егіпецкіх пірамідаў, баіцца час.

А. Разанаў памятае пра гэта, менавіта таму ў некаторых раздзелах ён узнаўляе радкі гістарычных запісаў, якім споўнілася 1030 гадоў. Найперш, зразумела, у тых раздзелах, дзе ідзе гаворка пра тое, як ён (загалаўны герой) *“прыйшоў і знайшоў на гэтым пагорку горад, у гэтым краі – айчыну, у гэтых людзях – народ”*[328] .

Аднак гэта не звычайная стылізацыя, а тым болей звыклае цытаванне ці прымітыўная кантамінацыя, у чым ніколі нельга абвінаваціць арыгінальнага майстра. Алесь Разанаў добра разумее, што ўключэнне ў структуру сучаснага твора класічных цытат ці шырока вядомых выслоўяў, ацэнак, успрыманняў, ужо добра пачутых

[327] Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць, с. 88
[328] Тамсама, с. 81.

і ўспрынятых чытачамі розных эпох, не толькі не прыносіць плёну, але і падчас шкодзіць агульнай задуме, спрацоўвае супраць аўтара (згадаем, як шчодра цытавалі адпаведныя радкі Апакаліпсіса пра зорку Палын у творах пра Чарнобыльскую катастрофу і што з гэтага атрымалася). Беларускі паэт заўсёды арыгінальны і адметны, нават у дробязях, хаця, трэба прызнацца, апошніх у яго не бывае. Вось чаму замест шматкроць паўторанага *Не хочю разути робичича* ён стварае пранікнёны вобраз няшчаснай нявесты, што стоена чакае выраку долі на адкрытым для ўсіх вятроў пасадзе: яна здранцвела ад жаху, прынесенага апошнімі. Яна бязмоўная, нягледзячы на вымаўленае ўжо крылатае выслоўе, што ляціць да гэтага часу праз вякі і стагоддзі, бо маўчыць, як вымушаны маўчаць усе дзяўчаты-нявесты, асабліва прынцэсы, таму што, у адрозненне ад казачных персанажаў, яны нікому не цікавы, як не цікавы іх схільнасці і інтарэсы: усё падпарадкавана вялікай мэтазгоднасці:

То адчыняюцца, то
зачыняюцца дзверы.

Сваты то выходзяць,
то зноўку ўваходзяць.

І нерухома сядзіць
між князёў маладых,
нікому не кажачы слова,
Рагнеда. [329]

Князёўна, а затым і вялікая княгіня ў будучым, адметны і вартасны сімвал вольнасці і свабоды, бо ўзняла меч на мужа з-за зганьбаванага гонару дачкі, сястры ды проста жанчыны, абражанай гарэмам мужа з 600 наложніц (хто ж спазнае жаночую душу?!), у паэме А. Разанава паўстае цацкай у руках чорнай сілы. Бо ад яе нічога не залежыць, а таму яна здранцвела ад літаральна зрокавага прадчування (а кожная жанчына на падсвядомым узроўні, інтуітыўна валодае падобным дарам прароцтва) яшчэ больш жахлівых катаклізмаў і трагедый, у ліку якіх страта кароны – далёка не самая страшэнная. Вось чаму фінальны імператыў вершаказа “Горад” – *У горадзе валадарыць Рагвалод, горад радуецца Рагнедзе* – успрымаецца як класічная іронія, дзе сарказм саступае месца спачуванню, бо

[329] Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць , с. 83.

толькі яна (іронія) і з’яўляецца апошняй інстанцыяй для слабых, пакрыўджаных і зняважаных, незалежна ад таго, на якой прыступцы сацыяльнай лесвіцы яны не знаходзіліся.

У зборніку “Адраджэнне” была надрукавана балада “Рагнеда”, якую можна лічыць зернейкам, з якога вырасла паэма (так, як з балады “Бородино” ўзнікае “Война и мир”). Варта адзначыць, што ў кнізе, якая выйшла ў свет, нагадаем яшчэ раз, у 1974 годзе, да слыннага загалоўка даецца спасылка: “Рагнеда – дачка полацкага внязя Рагвалода – была гвалтам узята ў жонкі кіеўскім князем Уладзімірам. Пасля хрышчэння Кіеўскай Русі пайшла ў манастыр пад іменем Настассі. Яе сын Ізяслаў стаў заступнікам мацярынскай зямлі” [330]. Мала хто на той час ведаў нешта пра беларускіх князёў, ды і сама балада яскрава асвечвала адзін эпізод з трагедыі гераіні: *занясе лязо Рагнеда* і славутыя словы Ізяслава да бацькі, што той не сам тут. Баладу цэментуе варварская трагедыя *пры вачах шчытной радні абняслаўлена Рагнеда* і помста за здзейсненае злачынства.

У паэме выразна зменена акцэнтацыя падзей, што паўплывала на характарыстыку вобразна-выяўленчых сродкаў твора.

Знамянальна, што бясстрасныя знешне, але ад таго не менш палымяныя (пад попелам доўга хаваецца агонь) словы: *И приде Володимер на Полотеск, и уби Рогьволода и сына его два, и дъчерь егоноя жен* [331] А. Разанаў замяняе малюнкам ужо не столькі ў летапісным, колькі ў біблейскім стылі, бо гэтая трагедыя велічная, непазбежна-незваротная, жахліва-рэальная: страшэнныя ў сваім маўклівым падпарадкаванні грознаму загаду істоты адказваюць на запытанне, ад якога халадзее кроў у жылах:

Спытаешся ў птаха,
куды ён ляціць,
спытаешся ў звера,
куды ён бяжыць,
спытаешся ў гада,
куды ён паўзе таропка.

І кожны
адкажа адказам,
які цябе змусіць
знямець:

---

[330] Разанаў А. Назаўжды, с. 28.
[331] Старажытная беларуская літаратура: Зборнік. – Мн., 1990, с. 29

“Каштаваць Рагвалода”.[332]

Ці ж не для гэтага жыве чалавек? А ён жа, чалавек, шматаблічны, бо жыве ў ім і князь, і Бог. Аднак і ў гэтай шматаблічнасці не можа ён спазнаць усяго, нават з высокай дапамогай, а таму будзе заўсёды здзіўляцца, здавалася б, зусім простым рэчам.

Усяму свой час. Час плыць у наступнасць да Кіева і да самога Цар-горада і ўзрушваць прастору крывіцкага гаворкай і час цягнуць човен волакам супраць вады; час піць чару з віном і час, калі недапітае віно будзе мучыць смагай Тантала. Таму, нягледзячы на тысячу мінулых гадоў, яшчэ не прыйшоў час падводзіць рахункі, тым болей не прыйшоў час суду чалавечага, бо насуперак усім законам жыццё легендарнага князя яшчэ доўжыцца:

Яшчэ недасніў цябе
сон,
яшчэ недаздзейсніла цябе
мэта,
яшчэ недадумала цябе
думка,
і мова недаказала,
і моўча недамаўчала,
і недаўсвядоміў Бог. [333]

Менавіта таму ў *чорным чэраве неба плыве і нырае ў аблокі бліскучы месяц;* слепне прастора, але ў дзяцей вялікія вочы; праз стагоддзі даносіцца нейчы крык; на вадзе чаўны адвязаліся ад прыстані і паплывуць самі, без герояў, у невядомасць. “Куды?!”, - завяршае рытарычным пытаннем паэму А. Разанаў. І не дае адказу. Хай кожны сам вырашыць: на вечны суд ці ў далёкае мінулае, да гаспадара? Хаця хто яго ведае, таго гаспадара. Бо лісы, што злятаюцца на крывавы пір, і груганы, што злятаюцца на ахвярную трызну, прымушаюць чалавека забыцца пра тое, што ён тут, на зямлі, самы першы і самы вялікі.

Куды адыходзяць вялікія людзі? У чым урок іх быцця? Людзі схаваліся, прайшлі так далёка ў прасторавых і часавых каардынатах, што засталіся толькі некалькі радкоў у летапісе і паэтычныя згадкі, якія пакрыліся казачным флёрам, у найбольш старажытных

---

[332] Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць, с. 83.
[333] Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць, с. 86.

паданнях. Аблічча героя нельга разгледзець на фоне далёкай смугі, што ўжо супала з гарызонтам, за якім пачынаюць дзейнічаць зусім іншыя, не чалавечыя, сілы і законы. Ён не ўсё перажыў, што было яму прадказана. Таму, лічыць паэт, Усяслаў імкнецца вярнуцца сюды, але *невараць не вяртае* яго, небыццё не пускае; вось чаму палачане яго не бачаць, крывічы не чуюць, нашчадкі амаль не згадваюць. Аднак князь не такі, як усе.

Калі ў паэтычным свеце А. Разанава бацька можа знаходзіцца на мяжы двух сусветаў, сімвалам чаму атава, што прарасла праз старую траву, маладзік і ветах адначасова на небе, счарнелае касільна (дрэва не вытрымлівае, а чалавек застаецца нязменным), то значна болей дазволена князю, тым болей звязанаму магіяй. Вось чаму Усяслаў, замкнёны ў сваім часе, у сваіх зменлівых днях і начах (і яны існуюць?!), можа пакінуць іх і выйсці за межы часу. І тады яму пачынае служыць усё жывое і не вельмі, як некалі і пры зямным жыцці. А самае галоўнае – прастора, спалучаная і з гэтым, і з тым сусветам. Вось чаму не дадзена прадказаць, дзе з'явіцца ён у чарговы раз: *адусюль нябачна глядзяць твае вочы.*

Спрыяе яму і сіла, дужэйшая за яго, што разам дазваляе стварыць немажлівае: знайсці ўдачу ў безвыходнасці, вынік – у безнадзейнасці, у небяспецы – дарогу. Менавіта сусвет мяняецца кардынальна, прычым не проста знак мяняецца на адваротны, супрацьлеглы, а ствараецца зусім, новы, непадобны на існуючы. А. Разанаў выступае ў выглядзе жраца-мага, які, стварыўшы сваімі мантрамі адпаведны настрой, спрабуе клікаць свайго героя ў сённяшні дзень, каб той прывёз з сабой *временные лета* (мінулыя гады) і тую страту, што забірае людзей ад людзей і чалавека ад чалавека, пераадолеў. Невыпадкова якраз у духу 130 Псалма De profundis (з глыбіні) clamavi (гучыць) не толькі голас:

З прадоння
Мінулых гадоў
Узнікаюць падзеі,
З падзеяў –
Людзі.[334]

А. Разанаў, ствараючы паэму-паданне пра чарадзея, імкнецца да таго, каб сусветы, у якіх развіваецца дзеянне, не былі дакладна акрэсленымі, а панавала тут мройнае, фантазійнае, што апранулася ў

---

[334] Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць, с. 112.

небакраі; і тое, што пасялілася ў невымоўным. Краявіды тут складаюцца з прыкметаў; няўлоўныя і неабазначаныя тут людзі, якія пакінутыя думкай, памяццю: яны то знікаюць, то з'яўляюцца, але гэта зусім не дантаўскія цені. Мройнае, *наўмысна блытанае, сляпое* абяцае ўсё існае і не існае.

У сусвеце В. Хлебнікава не было *заставы времени.* У сусвеце А. Разанава яны існуюць, і пераадолець іх можна толькі з дапамогаю труны, паслужліва падстаўленай нейкім на зусім, здавалася б, простым шляху, які, праўда, зусім не нагадвае рэальны, фізічны:

Хто зажадае сабе пакуты,
Калі магчымая ўцеха?
Хто накладзе на сябе лахманы,
Калі мае шаты?
І хто
Аддасць перавагу страце,
Калі кладзецца
Да ног набытак?

Разам з усімі з чараў
П'еш хмельную слодыч,
А сам – атруту.

І свет
Табе адкрывае свае таямніцы,
І адчыняе
Табе свае скарбы

Смерць. [335]

Менавіта таму з'яўленне героя нагадвае блукаючы агонь, што можа ўспыхнуць зусім не там, дзе яго чакалі: ні поле, ні пушча, ні бераг, ні рака не валодаюць гэтай таямніцай, аднак усюды бачацца ягоныя вочы.

Застава времени дзейнічае ў двух накірунках: менавіта толькі праз смерць можна здзейсніць чарговы шлях да самога сябе: *значэнне займае сабою ўсе берагі; і згуба вяртаецца да вытокаў.* Значыць, усё дзейнічае ў велізарным коле, дзе жывыя памруць, а мёртвыя

---

[335] Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць, с. 93.

ўваскрэснуць; набліжаючыся да канца, убачыш, што вяртаешся да вытокаў.

Гэта, па сутнасці, рака Заратустры, якая сваімі пакручастымі выгінамі вяртаецца да пачатку, г.зн. жыццё знамянуе, што ўвесь час пераадольвае сябе. Прычым калі памерлыя вяртаюцца да вытокаў, то яны, па сутнасці, пачынаюць з нуля, як і усе жывыя зараз, іх вопыт анулюецца, бо справы, здзейсненыя імі, не толькі адлучыліся ад іх, але і пачынаюць ім супярэчыць. Толькі ў такім выпадку, глянуўшы ў рачную плынь, можна здзіўляцца: куды падзеўся малады князь і адкуль узяўся стары?

Але ж хіба Усяславу, што нарадзіўся *от волхованія,* трэба пытацца пра гэта? Таямнічы і загадкавы пачатак долі Чарадзея надзвычай прыцягвае погляд А. Разанава. Вось чаму ён захоплена апісвае палёт дзівоснага змея, а ўзнаўленне-апісанне валхвоў, што сабраліся на свята, выклікае рэмінісцэнцыі з больш вялікімі іхнімі калегамі, што віталі нараджэнне Збавіцеля. Але і на нашай зямлі *Таго, хто нарадзіўся, Вясткуе падзея, Вітае неба.*

Найперш вобраз Усяслава Чарадзея прыцягвае сваёй пераходнасцю, бо ён увесь час знаходзіцца на мяжы быцця, часу, прасторы, веры. Менавіта яму *запярэчаць Адпрэчаныя табою Старыя багі; цяпер маліся свайму Ўкрыжаванаму Богу, кліч замовы на дапамогу.*

Паводле ўяўлення язчынікаў, Усяслаў, народжаны ад чараў, мог вандраваць па зямлі і па небе, раіцца з жывёламі і птушкамі, меў сілу пераходзіць межы, знаходзячы ў гэтым магчымасць спасціжэння. Пагранічная, памежкавая сутнасць Усяслава Чарадзея – ідэальная магчымасць для паэта А. Разанава, які аналізуе падобную праблему на працягу ўсёй творчасці. Паколькі князь імкнецца спазнаць тое, што недаступна іншым, то менавіта князем наш сучаснік імкнецца выйсці за межы часу і разглядзець ім тое, што апранулася ў небакраі. Сам А. Разанаў падкрэслівае, як ў асобе князя крыецца выключны медыўм: *што пасялілася ў невымоўным табой вымаўляю*. Толькі такім чынам можна спасцігнуць:

І чалавека –
Кім ты ўвасобіўся
Ў гэтым целе
І ў гэтым жыцці –
Выпрабаваць дарэшты.

Загадка,

Якую ўсім загадаў,
І той,
Кім яна авалодвае,
Пазнае
У рысах сваіх
Здаўна
Знаёмыя рысы. [336]

Ці не ўпершыню А. Разанаў акцэнтуе праблему *свой – чужы*, надзвычай актуальную апошнюю тысячу гадоў. Менавіта таму наш сучаснік не будзе цытаваць класічнае апісанне славутай бітвы на Нямізе, а толькі згадае горкую прымаўку *ні скаціны, ні чалядзіны,* і тым самым яшчэ раз асвятліць вялікую трагедыю. Спалены Мінск, забітыя воіны і мужчыны, паланёныя жанчыны і дзеці набатам звіняць у ягонай памяці. Ён не мае моцы ўваскрэсіць мёртвых, але ён можа ажывіць і зноў увесці ў святло дня змоўклую бітву. Гэта, як і многае іншае, падкрэслівае А. Разанаў, пад сілу князеву чарадзейнаму пачатку, невыпадкова *Полатеск* сумаваў па палоннаму князю і хадзіў па вуліцах Кіева, у порубе якога сядзеў Усяслаў. Па-майстэрску ў паэме паказана, як Чарадзей можа сціснуць прастору нібы цеціву лука, і накіраваць час, нібы стралу, па самай наўпраставай дарозе, што дазваляе яму перакінуцца з непрайшоўшай яшчэ ночы ў наступны дзень і тым самым тое, што здзейсніцца заўтра, распазнаць сёння (рэалізавана праблема, над якой б'юцца многія фантасты).

Ад валхавання і шлях да Хрыста, як гэта не здасца таму-сяму кашчунным. Але ў свеце А. Разанава, паэта пераходных эпох і сітуацый, і такое мажліва. Святая Сафія, узнесеная над стромкім берагам Дзвіны, будзе тлумачыць вякам сон Усяслава пра падпеціразаную маланкай хмару, у якой князь убачыў дзяўчыну-воіна з дзідай у левай руцэ і з крыжам у правай. Усёй сваёй існасцю запомніць ён пераўвасабленне хмары ў цудоўны палац. А можа і ўбачыў унучку сваю, святую Еўфрасінню Полацкую, заступніцу зямлі Беларускай, якая і пачала свой шлях адсюль, бо славуты дзед уклаў у Сабор сваю душу. Званы яе яму чуюцца ўсюды: *Тому в Полотск□ позвониша заутренею рано у Святыя Софеи в колоколы, а он в Кыев□ слыша.* [337]

Тым болей дзіўным уяўляецца, што самае значнае, што можа папрасіць князь у чарговым вешчым сне, – гэта *Не мець сябе.* Таму не

---

[336] Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць, с. 89.
[337] Старажытная беларуская літаратура: Зборнік. – Мн., 1990, с. 40

будзе ён прасіць у ласкавай смерці сцерці сляды жыцця, каб погляд стаў ясным, а памяць чыстай. Сам А. Разанаў пасля толькі аднаго цытавання летапісу: *В л□то 6609 (1101). Преставился Всеслав, полоцкий князь, м□сяца априля в 14 день, в 1101 год, в 9 час дне, в среду* –[338], які ён перастварае амаль даслоўна, мяняючы толькі арфаэпію і арфаграфію:

Месяца красавіка
На дзень чатырнаццаты
А дзевятай гадзіне
У сераду
Навекі спачыў Усяслаў,
Полацкі князь. [339]

задасць толькі адно рытарычнае пытанне:

Усё?
Цяпер насампраўдзе
Усё?.. [340]

Беларускі паэт пакідае гэтае пытанне адкрытым, бо паказвае, як са сцен святой Сафіі спускаюцца да палачан апосталы і вучаць іх праўдзе. Князь, нібы магніт, прыцягваў, збіраў і тварыў народ, у ім аб'ядналіся *вышыня і глыбіня, Зямля і нябёсы? Святло і цемра, Дзейсніца, Тоячыся ад паверху, нязнаны Бог.*

Паэма "Усяслаў Чарадзей" найбольш аб'ёмная з усіх твораў А. Разанаў, наскрозь афарыстычная, у ёй скандэнсаваны гераічны і супярэчлівы шлях беларусаў да сваёй дзяржаўнасці:

С в о й край
С в о й народ,
С в а е гарады
І с в а я Сафія,

І ты ім таксама
С в о й. [341]

---

338 Старажытная беларуская літаратура: Зборнік, с. 40
339 Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць, с. 111.
340 Тамсама.
341 Тамсама, с. 103.

У яшчэ адзін цыкл варта аб’яднаць тры апошнія творы, якія займаюць адметнае месца ў ліра-эпасе (калі, зразумела, такую характарыстыку можна выкарыстаць у дачыненні да паэмаў А. Разанава). Бо тры творы (“Гліна” (1994), “Камень” (1995; 1998), “Жалеза” (2009) выключна *непаэмныя* ні сваёй паэтыкай, ні зместам, ні назвамі, ні *героямі*, што сталіся іх загалоўкамі. Невыпадкова А. Разанаў, як і ў папярэднім выпадку, апускае сам тэрмін *паэма* (згадаем два дзесяткі папярэдніх твораў, у якіх свядома падкрэсліваўся жанрава-стылёвы пачатак) у загалоўках.

Жанрава-паэтычнае адзінства згаданых твораў было заўважана раней, невыпадкова ўсе яны былі змешчаны пад адзінай вокладкай у “Бібліятэчцы беларускага літаратурнага аб’яднання “Белавежа” № 34 з простай назвай “Гліна. Камень. Жалеза.” [342] У канцы сваёй апошнй паэмы аўтар паказвае сваіх *герояў* як састаўныя часткі нечага адзіна-цэласнага, непадзельнага, што выконвае нейкую зразумелую толькі ім задачу:

Гліна
Паказвае шлях ад краю
Да краю,
Камень
Маўчаў пра спрадвечнае.

А жалеза
Сябе аддзяліла ад месца
І павяло
Свет да апошняй
Мэты. [343]

А можа жанравыя прыкметы і сапраўды саступаюць, бо яны непатрэбны і толькі адцягваюць увагу: усё павінна быць скіравана на сарцавіну з’явы, лапідарнасць якой знамянуе сілу і непарушнасць, падобна тэмпаральнаму ўдару. А можа і павінны адрозніваццa творы аднаго жанру розных перыядаў, бо нават фотаздымак чалавека пажылога зусім непадобны да фатаграфіі немаўляці. Аднак нешта ж агульнае, што аб’ядноўвае іх, застаецца. Паэма ў ранейшыя стагоддзі ўслаўляла асобу, вялікага чалавека, імя якога і станавілася загалоўкам твора: “Адысея”, “Энеіда”, “Пан Тадэвуш”, “Евгений Онегин”,

---

[342] Разанаў А. Гліна. Камень. Жалеза. – Беласток, 2000, 95 с.
[343] Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць, с. 165.

“Кацярына”, “Сымон-музыка”. Гліна, камень, жалеза ў дадзеным выпадку роўнавялікія чалавеку, бо гэта не проста рэчы ці металы і мінералы, гэта сутнасныя з’явы, што адпавядаюць анталагічным асновам быцця, бо існуюць з самага пачатку Часу, *дзе Бог разроўнівае-разасабляе свае ўсеісныя іпастасі – Жыццё і Смерць,* а чалавек яшчэ зусім не адэкватны сабе самому, бо вымушаны прыходзіць і зыходзіць:

Гліна
Кладзецца яму пад ногі,
Жалеза
Даецца ў рукі,
А камень
Яму прадказвае лёс. [344]

Круг быцця накладваецца на папярэдні. Менавіта таму самае галоўнае пытанне, якое задае Нікому той, хто пытаўся, чаму ўсё ёсць такім, якім яно ёсць на самой справе. Ніхто не дасць адказ, але гліна, камень і жалеза, кожны ў сваёй іпастасі, у сваім абліччы – камень ведае, гліна паказвае, жалеза вядзе – становяцца асновай светабудовы, бо менавіта з першых двух створана зямля, а трэцяе сталася асновай чалавечай цывілізацыі. Невыпадкова *гліна* згадваецца ў Бібліі як галоўная існасць зямлі (Быт. XI:3) і чалавека (Ис. LVIV:8: Рим. IX:21). Жалеза, як сказана ў вялікай Кнізе, не толькі выкарыстоўвалася для вырабу сякер, кайданаў, турэмных дзвярэй, але мела іншасказальнае значэнне: з’яўлялася сімвалам то сілы, то смутку і горычы, то злосці і ўпартасці, так, напрыклад, выраз *жалезная печ* метафарычна ўвасабляў пакуты рабства. Існуючы нібы самі па сабе, яны адначасова адзіны, бо ўступаюць ва ўзаемадзеянне ў кантэксце часу і месца: пячатка, прыкладзеная да каменя пячоры, у якой быў пакладзены Збавіцель, была зроблена з гліны. Структура нашай планеты – *Земля, камни, в которой железо* (Втор. VIII:9). Аб’ядноўвае іх чалавек, створаны з гліны, як сказаў прарок Ісайя: *вс□ мы д□ло руки твоей.* Аднак ён мае і спалучае ў сабе, знешнім і ўнутраным, родавыя прыкметы каменя і жалеза. Яны, тры кіты сусвету А. Разанава, створаны адзін для аднаго, каб спасцігнуць кожнага сабою і сутаварышам і ў выніку гэтага працэсу спазнаць адначасова і сябе і тайну сутнасці:

---

[344] Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць, с. 147.

Пытаецца чалавек
У жалеза:
Дзе чалавек?
А жалеза
Пытаецца: дзе жалеза? –
У чалавека.

То карацеюць
Між імі адлегласці,

То даўжэюць,
І то знаходзяць
Яны адно аднаго,
То трацяць:

Жалеза –
На скрыжаванні,
На роскрыжы –
Чалавек. [345]

Шукае чалавек камень, а камень – чалавека: першы на сваёй паверхні, другі ў сваёй глыбіні; камень адпускае і зноў, нібы магічная сіла, прыцягвае да сябе чалавека, бо сам факт яго існавання ўжо і ёсць запрашэнне ў таямніцу. Роўнавялікі свету, ён пераўзыходзіць у мовы апошняга, бо з'яўляецца геніем самапазнання. Глыбіні з ім знаходзяць паразуменне, а далечыні – сумоўе. І чалавек вучыцца ў яго жыццю, не хаваючы думак сваіх перад Богам і не змяняючы мэты, адзначанай ім. Круг вечнасці ў чарговы раз перасякаецца ў папярэднім, але не супадае, і камень ізноў уздрыгвае, але не супадае з разняволеным чалавекам: так ў доўгіх запаволеных днях і імклівых гадах адна вечнасць імкнецца спасцігнуць іншую. А хіба ёсць у свеце іншая сіла, якая забароніць чалавеку не рабіць тое, што не трэба, гаварыць тое, што не трэба, падкажа, як трэба думаць? Так створана наваколле, што *чужое прасочваецца ў краявід, а сваё ўвасабляецца ў загадку:*

Але на шалях
Вялікай –
Зямлёю і небам
Ухваленай –
Раўнавагі
Нягучны,
Нямы,
Безаблічны камень
Узважвае ўчынкі
Жывых людзей. [346]

---

[345] Тамсама, с. 166.
[346] Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць с. 144.

Камень назаўсёды застанецца каменем, як і раней, будзе вартаваць час наваколля, сімвалізаваць *рух, што ўвасобіўся ў нерухомасці; агонь, што схаваўся ў холад; святло, што памкнулася ўнутр і супала са змрокам.* Ён гатовы ахвяраваць сабою і расказаць чалавеку пра таемны шлях таемнага чалавека. Бо апошні даўно ўжо пачаў задаваць самому сабе пытанні, але знайсці на іх адказ яшчэ дагэтуль не можа. Вось чаму можа настаць армагедон, калі з падземных вязьніцаў вырвуцца духі пярэчанняў, упадзе ніжэйшае неба, а імі будуць пабіваць і аб іх будуць разбіваць. А пакуль трэба прыняць касмалогію А. Разанава:

Зямля паклалася
На ваду,
Вада паклалася
На паветра,
Паветра паклалася
На агонь.
Агонь паклаўся
На думку.

А з думкі
Выйшаў у век
Чалавек
І выпаў у вечнасць

Камень.[347]

Не менш таямнічая, загадкавая і ўсясільная, хоць і не такая жорсткая гліна, першы састаўны чыннік касмагоніі, якая ў не меншай ступені, чым камень, хавае сваю душу і сутнасць. Вось чаму яна знешне такая недаступная (нягледзячы на сваю адкрытасць і супярэчлівасць, па сутнасці, выткана з антытэзы, што падкрэслівае паэт). Яна *пачуе яго, але не ўбачыць*. Яна – ідэальная форма для выяўлення мажлівасці, якая і надае ёй самыя разнастайныя найменні. Гліна паэту нагадвае жанчыну, якая ведае, што з ёй павінна нешта здарыцца. І яна ў пэўнай ступені сваёй унутранай сутнасцю прадбачвае тое, што здарыцца. Аднак дакладна ўявіць гэта не можа, бо не можа прыняць зыходны пастулат узнікнення-з’яўлення: адкуль яна можа ўзяцца, калі зараз не існуе?

---

[347] Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць, с. 148.

Гліна, як і камень, парушаюць звыклае ўспрыняцце рэчаіснасці, у ёй губляецца звыклая прастора-часавыя катэгорыі, бо зусім не дзейнічаюць класічныя законы фізікі. Тут ніхто не можа стаць мінулым, знікнуць. Н е ш т а доўжыцца з веку ў век, аднак не мае моцы ні завяршыцца, ні пачацца, бо яно з іншага часу, іншай прасторы, іншага быцця: калі набліжаешся да яго, яно знікае, калі спрабуеш адысці, трымае. Гэта, лічыць паэт, памяць, якая ўжо нікому не належыць, але якой належыць усё:

Пад чорнай карою глебы
Белы хлеб плоці.

Не памятае,
Ці, як зерне,
Апала яна з вышыні,
Ці ўзышла з глыбіні,
Ці проста
Тут затрымалася выпадкова.

Дух,
Што стаў плоццю,
Але перастаў быць
Духам. [348]

Мажліва, гэты дух і быў перанесены ў чалавека пры сакральным акце Тварэння.

Гліна імкнецца перавесці свой самы значны твор – Чалавека – і ўвесь ягоны век з *нятоеснага вымярэння.* Але ён, жадаючы жыць і імкнучыся да жыцця спрабуе пазбавіцца (і заўсёды безвынікова) ад сваёй дачаснай вечнасці. У сваю чаргу стыхіі (гром, маланка, дождж) спрабуюць дастаць ці хаця бы прытрымаць вялікую і велічную сілу гліны, на што яна не звяртае ніякай увагі, бо мае іншыя мэты і задачы. Яна чакае чалавека, бо мае надзею, што ён вылепіць з яе тое, чым сам да гэтага часу не змог стаць, або, наадварот, вернецца ў яе ўлонне, і сусвет зноў станецца райскім. Яна – залаты цялец для чалавека, своеасаблівы ідал на капішчы – невыпадкова сам не піў малако, але паіў яе; не еў хлеба, але карміў яе. (Трэба згадаць, што і каменю лілі то малако, то кроў, каб прымаць вобразы сваіх думак за знакі, што з’яўляюцца ім ад бажкоў). І гэта ўсё толькі дзеля таго, каб

[348] Тамсама, с. 116.

яна ажыла, абудзілася і сказала с л о в а, якое згубілі людзі, калі захацелі наўпрост узняцца да Бога. Аднак гэты вялікі дыялог так і не адбыўся: гліна ізноў замкнулася ў сваёй неспасціжымасці ці то ад здзіўлення, ці то ад расчаравання; а можа, яна нешта і сказала, толькі чалавек не пачуў і не зразумеў, бо стаяла яна ля вытокаў, калі ўсё яшчэ не было падзелена на састаўныя часткі. А. Разанаў лічыць, што кожны дотык да гліны мяняе яе, бо яна становіцца нечым іншым: *усё, што здзейснілася, знікла; і што не здзейснілася, знікла.* Няма ні жывых, ні мёртвых, ні пераможцаў – і толькі страла ў неспасцігальнай прасторы ляціць з пачатку ў канец:

Уначы,
У цьмянай размове
З нераспазнаным,
Я ўпэўніўся,
Што не памру,
А памяняюся месцам
З нераспазнаным.
І стаў чакаць,
Калі развіднее,
А развіднела –
Убачыў мёртвую гліну

І прачытаў уголас
Яе імя. [349]

Ці не язычнікам выступае паэт, бо ўзбуджае алюзіі, звязаныя з найменнямі Еговы, якія недаступныя чалавеку? Ва ўсялякім выпадку згадаем запісы Зм. Бядулі і А. Багдановіча аб тым, што яшчэ на памежжы мінулага і пазамінулага стагоддзяў у некаторых рэгіёнах Беларусі пакланяліся каменю. [350] Бо і сам А. Разанаў узнаўляе сцэну прынясення ахвяры, што мы ніжэй працытуем.

Бо іменна камень стаіць на скрыжаванні стагоддзяў і на ростані ўсіх шляхоў, што і тлумачыцца ягонай унутранай сутнасцю: упісаны ў лакальную прастору, нібы ў скрыжалі слова боскага закону, ён не толькі вартуе навакольны час, але і прабівае прастору, уключаецца ў падзейнасць і ўрастае ў ландшафт, што і вылучае яго сярод усіх суседніх рэчаў.

---

[349] Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць, с. 130.
[350] Богданович А.Е. Пережитки древняго миросозерцанія у бѣлоруссковъ. Этнографический очерк. Гродна, 1895, с. 23-25.

Камень – гэта п'едэстал, на які інтуітыўна ўзбіраюцца людзі, бо яны адчуваюць, што словы, прамоўленыя з узвышанасці, набываюць вагу і змястоўнасць; гэта прарок невядомага Бога. Разам з тым ён можа лятаць, забываючы на свой цяжар. З пункту гледжання А. Разанава, камяні на зямлі нагадваюць аблокі на небе.

Аднак вартасць існасці ў іншым. Дзень на зямлі саступае ночы і сыходзіць, як учора і пазаўчора, і змрок сцірае яго ў памяці. Толькі камень усё памятае. Гэта добра разумее чалавек, які звяртаецца да яго за дапамогай. Зразумела, што спасцігнуць каменна-гліняныя законы (яшчэ раз згадаем каменныя скрыжалі Маісея) можна толькі з дапамогаю парадаксальнага мыслення, супрацьпастаўленнем заяўленага тэзіса здароваму сэнсу, спалучэннем неспалучальнага:

Ліем,
Каб нечаму дагадзіць
На камень
То малако,
То кроў…[351]

Камень то знікае, то з'яўляецца ў полі зроку, прысутнічаючы ў свеце сваёй адсутнасцю:

Сярод разнастайнага –
Аднастайны,
Сярод распадзеленага на думкі
І постаці –
Непадзельны,
Сярод скіраванага ў час –
Аддáны
Першапачатку,

Сабой
Ахвяруеш употай
І чалавеку
Кажам пра тайны шлях
І тайнага чалавека [352]

[351] Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць, с. 136.
[352] Тамсама, с. 135.

Камень імкнецца стаць цэнтрам усяго існага, бо ўсё ён тлумачыць сваёй нематой і арыентуе сваёй нерухомасцю, па яго законах усё перамяшчаецца ў прасторы і змяняецца ў часе. Нікога ён і не падпускае да разгадкі сваёй таямніцы, бо сам сябе замкнуў, а ключ і замок існы ў ім самім.

У ландшафце сусвету, дзе бачыцца небасхіл, добра пазначаны межы. Аднак камень, лічыць А. Разанаў, сцвярджае, што чалавек сам *мяжа* і жыве *мяжою.* Менавіта таму ўвесь час ідзе барацьба паміж тым, *чым становіцца чалавек*, і тым, *што становіцца чалавекам*, арыентуючыся пры гэтым на ўзор, які бачаць усе, але які пераняць немагчыма. Мудрасць вучыць усіх, але яе не спасцігнеш. Камень заўсёды ўваходзіць у век чалавека, а чалавек заўсёды выходзіць з яго, каб вярнуцца Богам. Гэта нагадвае працэс разгортвання пружыны, якая пасля таго, як разгарнулася, страчвае сілу. Нібы чалавек *самога сябе выштурхоўвае ў вобраз*, у якім ён пазнавальны і ўшанаваны. А сам вобраз, каб не знікнуў, не растварыўся, *выштурхоўваецца у камень* і тым завяршаецца ў гэтым свеце жыццёвы шлях. Таму той, хто пакіне камень, ужо ніколі не знойдзе самога сябе.

Жалезу, у адрозненне ад каменя, капішчаў не ўзносілі, аднак і без гэтага яно паўстае не менш страшным, усясільным і магутным. Невыпадкова на віртуальным форуме, на які зляцеліся пасланцы з усіх канцоў свету, несучы з сабою слова пра вайну і мір, жыццё і смерць і пра з'яву, што злучае гэтыя паняцці, чалавека, *нехта стаяў, адвярнуўшыся тварам у кут, і называўся ж а л е з а.* Жалеза – самастойная сутнасць, яно, у адрозненне ад чалавека, спазнала сябе і *ў гэтым сваім спазнанні ўзрывалася і зацвярдзела.*

Узнікненне жалеза – выключная з'ява ў эвалюцыі і цывілізацыі, якую метафарычна наш сучаснік падае так: *моц, што адпала ад Бога, і дадалася да чалавека.*

Жалеза ўсемагутнае. Калі іншыя цывілізацыйныя чыннікі, *дыямент, золата,* прымушаюць людзей раскрываць вочы ці ўзварушыцца- загаварыць, то пры найменні жалеза ўсе на сцэне людства заміраюць у чаканні. Жалеза, нягледзячы на свой малады ўзрост у параўнанні з папярэднімі артэфактамі, успрымаецца ў свеце А. Разанава як равеснік вечнасці, калі волат-каваль (дэміўрг?!) убіваў у дол велізарныя вогненныя цвікі. Гліняна-каменная аснова зямлі ўзмацянецца сілай і моцай жалеза, гэта новая апора ў сусвеце, дзе, згодна з разанаўскім успрыняццем, наогул няма апоры. Гэта адначасова і пачатак новаму летсзлічэнню, бо апладняецца ўсе, што жыве і родзіць. Жалеза пачынае эвалюцыянаваць, трапляючы ў

чалавека, якога яно ажалезньвае, абараняе і якому адначасова пагражае.

Пакуль, лічыць А. Разанаў, адна ўласцівасць жалеза ўраўнаваджваецца іншай, не менш істотнай і магутнай, існуе мажлівасць мёртвым ці не мёртвым пабыць у гасцях у смерці, а жывым ці не жывым пагаварыць з Богам. Аднак якраз яно і не дазволіць здзейсніцца задуманаму. Таму мы, сцвярджае А. Разанаў, будзем заўсёды чакаць *жалезных навін* і *жалезнай праўды*, бо яно, жалеза, самае магутнае: герой, прадаўшы золата і срэбра, купіў жалеза, здабыўшы якое, пайшоў з ім на тых, каму прадаў золата і срэбра і прымусіў вярнуць сваю скарбніцу. І толькі птушкай узляцеў у неба крык, а ў зямлю кроў пабегла ручаямі. Кожны ў жалезе знаходзіць сваё, кожны здабывае сваё жалеза і разам з ім выходзіць з цёмных *радовішч зместу:*

Калі я ў здабытак
Узяў багацце –
Вышыні
Павысіліся
І паніжэлі нізіны;

Калі ўзяў славу –
Зацвіў
Камень і заспявала
Дрэва;

Але калі
Ўзяў у здабытак пакуту –
Ў жалезе
Паадмыкаліся сховы
І вочы
Расплюшчыліся

У сноў. [353]

Жалеза прыцягвае да сябе, вось чаму кожны імкнецца, нібы ў камені, увасобіцца, уцялесніцца. Аднак карай за падобнае блюзнерства найчасцей бывае смерць, што ўпотайкі паўстае з праголаў. Сімвалам бясплённасці чалавечай надзеі і спадзяванняў з'яўляецца

[353] Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць, с. 163.

жалезны човен, што вымкне з н і к у д ы і зноў у н і к у д ы памкне. Ці не гэтым тлумачыцца схільнасць чалавецтва да войнаў – людзі імкнуцца ад неўзараных палёў, разграбленых святыняў да межаў, дзе іншыя ваююць жалезам, а жалеза ваюе людзьмі:

Дзе тут анёл,
Дзе арол,
Дзе свіння,
Дзе сабака,
А дзе вужака,
А дзе чалавек,

“У людзях, -
Жалеза кажа. –
І ў людзях
Усе яны неўзабаве
Увойдуць у новы

Рай”. [354]

Ідучы за падзеямі, што ўзнаўляе таленавіты паэт, вызначаеш на крузе і паўкрузе Вялікага Руху Час, калі Бог супадзе з чалавекам, і месца, дзе з Богам сумясціцца чалавек.

---

[354] Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць, с. 158.

9. СМАГА ЛЯ КАЛОДЗЕЖА.

А. Разанаў разбурыў класічную піраміду нацыянальнай паэзіі і збудаваў на яе месцы новую, сваю, уласную. У чарговы раз у еўрапейскай культуры (згадаем ізноў яснабачанне і *азарэнні* А. Рэмбо) было сцверджана, што паэт як творца складанейшымі намаганнямі можа выйсці з уласнага “я” і стаць пасрэднікам паміж чалавекам і сусветам. Прычым ён можа здабыць выключную незалежнасць ад першага і другога полюсаў зямнога быцця, па-новаму рэалізуючы суадносіны выключнай свабоды і выключнай залежнасці: паэт самастойны творца ці інструмент, які служыць аб’ектыўна існуючым па-за чалавекам абстрактным магутным сілам.

Творца не столькі мысліць незалежна, як тое ўяўляў А. Рэмбо, колькі згаданыя сілы *яго думаюць* ці *ім думаюць,* лічыць А. Разанаў. У нечым працягваючы пошукі *выклятых паэтаў,* беларускі паэт усведамляе гэты працэс выключна па-свойму:

Нібы для самого сябе памерці, му-
сіш урэшце выпасці з круга пытанняў
сваіх і сваіх адказаў, ***каб здолеў твой***
Бог запытацца табою і табой адказаць[355].

(вылучана намі – І.Ш.)

А потым дае адказ у творчай практыцы, дзе ісціну ён спазнае праз пасрэдніцтва неадухоўленай, як здаецца на першы погляд, прыроды: прасцейшых, дрэваў, раслін, птушак, звяроў і, нарэшце, чалавека; згадаем, што менавіта князем паэт выходзіць за межы-грані зямнога часу і прасторы. Пошукі А. Разанава скіраваны на спасціжэнне законаў неспасціжальнай сілы і моцы, што дзейнічаюць насуперак звыклым законам фізікі. Дзеля гэтага ягоныя героі прасвятляюць сабою камяні, якія становяцца відушчымі; ажыўляе гліну; парушае прасторава-часавыя каардынаты. Не заўсёды падобныя памкненні прыносяць адпаведны плён, так, яблык, дадзены маці, адразу будзе гарчыць, толькі потым стане салодкім, але не смак дамінуе ў ім, а – р а з у м е н н е:

Што прымушае нас незаўважна пе-
раходзіць з гадзіны ў гадзіну, з дня ў

---

[355] Разанаў А. Лясная дарога, с. 150.

дзень, з года ў год і не дазваляе спыніцца?

Рэчка цячэ – і знаходзіць дарогу да мора,
дрэва расце, урастаючы ў час і прастору,
і адкрывае ў сабе, жывучы, чалавек
неабсяжнасць, дзе свеціць новае сонца
і новы сэнс.

Нешта глядзіць на мяне маімі вачамі,
слухае, што я кажу, маім слыхам,
думае пра жыццё маёй думкай…

А на драўляным парозе сядзіць нядужы стары чалавек, яму ўжо цяжка выходзіць з хаты і ў хату вяртацца – цела ўвабрала ў сябе свой шлях і стала само парогам: што чалавеку дапамагае, урэшце, пераступіць і праз гэты парог?!.[356]

Нягледзячы на велізарныя поспехі ў сферы пазнання свету, людзі ўрэшце рэшт бяссільны ў галоўным, бо не могуць спазнаць сябе, а тое, што хочуць і могуць, адкладваюць на потым, на ніколі, нібы ў труну, у нейкія падсвядомыя сховы. Адмаўляючы рэчаіснасць, якая не дапускае нашай поўнай рэалізацыі, мы згаджаемся з ёю і падпарадкоўваемся:

Мы робім не тое, што хочам і можам,
а тое, што нам прапануюць…

Sumus ne simus

Мы ёсць, каб не быць.[357]

Так наканавана, што ўсе супярэчнасці, у тым ліку і розныя сусветы, розум рэальны і падсвядомы, жыццё і смерць

---

[356] Разанаў А. Лясная дарога, с. 58.
[357] Тамсама, с. 105.

аб’ядноўваюцца ў чалавеку і менавіта ў ім знаходзяць сваё ўвасабленне:

З дня ў дзень, з году ў год, з веку ў
век збіраюся з тайнаю моцай, каб калі-
небудзь абвергнуць сваё існаванне,
адолець дваістасць і стаць насампраў-
дзе сабой.[358]

Пра пакуты, звязаныя з падобным прамежкавым станам, ужо папярэджвалі згаданыя выклятыя паэты, якія ў нейкай ступені нават радаваліся, знаходзячы таму пацвярджэнне ў жыцці і творчасці. А. Разанаў стварае сваю метафорыку для зрокавага ўспрыняцця праблемы. Пошукі і памкненні чалавека, і найперш паэта, скіраваныя на спасціжэнне ісціны, ён параўноўвае са смагай ля калодзежа, поруч з якім знаходзіцца стражнік, які не дазваляе напіцца, бо ўзяў на сябе права распараджацца і ўявіў сябе дазатарам ісціны (версэт “Студня”):

Прагну вады.
Але каля студні сядзіць вартаўнік і
не дае мне напіцца.

Ён зазірае ў студню і кажа: «Дзіві-
ся!..» Студня глыбокая-глыбачэзная, і
светлая ў ёй вада, і яна – мне здаец-
ца – уздрыгвае, быццам сэрца, і пады-
маецца да паверхні.

– У ёй відаць твая смага, – кажа мне
вартаўнік. – Як толькі яна ў табе дойдзе
да самага краю, усё пераменіцца ўва-
чавідкі: вада перальецца праз верх, і ты
тады зможаш напіцца ўволю, але дагэ-
туль – не…

Я веру вартаўніку,
я веру студні,
я веру свайму нераспазнанаму пры-
значэнню –

---

[358] Тамсама, с. 110.

і гатовы трываць, колькі трэба трываць,
і гатовы гарэць на нябачным вогніш-
чы смагі, колькі трэба гарэць, каб споўніць,
што мушу і што магу…

Над студняй стаю, і сам я падобны
да дзіўнай студні, што ўсёю сваёю іста-
таю прагне вады, а глыбінёю апош-
няю – смагі. [359]

Аб важнасці падобнай праблемы для светаўспрымання беларускага паэта сведчыць і эсэ "Нататкі на зваротнай дарозе", якім ён завяршыў кнігу гутарак і выступленняў "З апокрыфа ў канон" (2010). Адметна, што і адкрываецца і завяршаецца зборнік менавіта *нататкамі,* г.зн. той формай, з якой ён якраз і пачынаў сорак гадоў таму сваю эсэістычную і літаратуразнаўчую дзейнасць. Адштурхоўваючыся ад знакамітага верша Штэфана Георге "Das Wort/Слова", які наш зямляк падае ў арыгінале і ў сваім літаральным перакладзе, Алесь Разанаў фіксуе, скрупулёзна і дакладна, сам працэс пошуку і замацавання слова, якое ён параўноўвае, следуючы класічнай традыцыі, са скарбам, і адначасова адзначае наймалейшыя зрухі, што адбываюцца ў душы, свядомасці і падсвядомасці творцы.

Нельга сказаць, што ў "Нататках на зваротнай дарозе" Алесь Разанаў цалкам залежны ад думак нямецкага аўтара. Хутчэй за ўсё ў метафорыцы верша "Das Wort" яму ўбачылася тое, аб чым ён самастойна разважаў на працягу апошніх дзесяцігоддзяў і паспяхова спрабаваў рэалізаваць ва ўласнай творчасці. Менавіта таму абзацы нататак – гэта матэрыялізацыя эвалюцыі пошукаў беларускім паэтам няўлоўна рэчы – паэзіі, якая і ёсць *уводзіны ў невымоўнае.*

Калодзеж – далёка не новы артэфакт паэзіі А. Разанава, у якой водная стыхія, як і наогул у беларускай традыцыі калі не дамінуе, то займае выключнае становішча. У нашага сучасніка вада заўсёды жывая, яна валодае выключнай моцай (згадаем версэты "Плынь") і адначасова выток мудрасці ("Крыніца, з якой піў святы"). Ісцінай паўстае вада ў цытаваным вышэй версэце "Студня", менавіта яе шукаюць грабары, вось чаму ў сне Дзядал дае Ікару рыдлёку (*глыбіня – перакуленая ў блізіню далечыня*). А. Разанаў у сваіх зномах даказваў, што верш перад тым, як ён зафіксуецца ў радках і ў полі

[359] Разанаў А. Лясная дарога, с. 51.

інтуіцыі ён ужо існуе як нешта цэласнае і завершанае. [360] І таму працэс напісання – гэта працэс следавання за ім, верш пішацца з канца. Цяпер жа ў “Нататках” ён паказвае, як той, хто *выпраўляецца ў падарожжа,* г.зн. паэт, з далечыні прыносіць скарб, верш, слова, што *яшчэ не ўрэчаісніўся* (не стаў рэччу) і выяўляецца як сон або кроза. Калодзеж ва ўспрыманні А. Разанава адкрывае сябе, як і большасць артэфактаў у ягонай творчасці, на краі мяжы, на тым месцы, *якое прыналежыць абодвум абсягам і з'яўляецца крокам новага адліку, не прыналежачы ніводнаму.*

Калодзеж, крыніца (А. Разанаў дае ўдакладненне ў тэксце) успрымаецца як разумная субстанцыя, жывая істота, што жывіцца токамі, якія вынікаюць з патаемных пачаткаў, аднак ён хутчэй за ўсё з'яўляеццак месцам, храмам, дзе захоўваецца галоўнае – *вада,* якая *ведае.* Згаданы вобраз эвалюцыянуе ад звычайнай крыніцы (маецца на ўвазе толькі знешні выгляд), студні да строгай абмежаванай формы, у якой больш яскрава і канкрэтна бачыцца ўзаемадзеянне таго, што на самой справе ўявіць немажліва. У выніку паўстае не проста звычайна-традыцыйнае збудаванне для здабычы і захоўвання вады, а выключная духоўная з'ява:

> *У чалавеку таксама ёсць калодзеж і ёсць такім чынам, што пра яго чалавек ведае ўскосна – праз тое, што выяўляецца і аб'яўляецца з патаемнай глыбіні, куды ён не можа зазірнуць. Тут нічога не прыналежыць чалавеку напоўніцу, гэта сфера, дзе ўладарыць патаемнае, і чалавек туды мае адно толькі доступ.* [361] *Аднак доступ ён мае.* [362]

Як сцвярджае А. Разанаў, паэт ідзе да калодзежа, бо скарб, які ён нясе, павінны знайсці сваё найменне: *гук спараджае водгук, скарб, што выслізвае з паэтавых рук, схоплівае верш.* Аднак і тут А. Разанаў не можа не падкрэсліць парадаксальнасць падобнага руху: “*Падаючыся ў далечыню, паэт здабывае скарб, а зваротным шляхам здабывае для скарбу слова*” [363] .

Падобны шлях ідзе на мяжы сну і рэчаіснасці, між далечынёй і глыбінёй, адкрывае абсяг, *куды яшчэ не заходзілі словы і які яшчэ не засялялі рэчы,* а сам паэт становіцца прарокам, які *абвяшчае тое,*

---

[360] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 62.
[361] Разанаў А. З апокрыфа ў канон, с. 131.
[362] Тамсама.
[363] Тамсама, с. 134.

што ёсць, бо *нясе з далечыні святое: “Аднак верш вымаўляецца і таму, што вымаўляецца, уводзіць нас у невымоўнае”* [364] .

Так метафарычна-прыгожа і пераканаўча-доказна Алесь Разанаў абгрунтаваў сваю тэорыю паэзіі, якую перад тым рэалізаваў на практыцы. Прычым, як заўсёды, адметна, арыгінальна, выключна па-разанаўску.

У свой час А. Рэмбо сцвярджаў: *Первое, что должен достичь тот, кто хочет стать поэтом – это полное самопознание: он отыскивает свою душу, ее обследует, ее исключает, ее постигает. А когда он ее постиг, он должен ее обрабатывать! Поступать подобие компрачикосов…*

Надо стать ясновидцем, сделать себя ясновидцем.

Поэт превращает себя в ясновидца длительным, безмерным и обдуманным приведением в расстройство всех чувств. Он идет на любые формы любви, страдания, безумия. Он ищет сам себя. Он изнуряет себя всеми ядами, но всасывает их квинтэссенцию. Неизъяснимая мука, при которой он нуждается во всей своей вере, во всей сверхчеловеческой силе: он становится самым большим из всех, самым преступным, самым проклятым – и ученым из ученых! Ибо он достиг неведомого. Так как он взрастил больше, чем кто-либо другой, свою душу, и так богатую! Он достигает неведомого, и пусть, обезумев, он утратит понимание своих видений, – он их видел! [365]

Героі версэта “Крыніца, з якой піў святы”, не менш жорсткія ў адносінах да саміх сябе, аднак у падобным самазнішчэнні і бачыцца накірунак будучага шляху да ісціны:

Мы знемагліся, нас паліць смага,
але мы адмаўляемся ад піцця, і людзі,
бачачы нашу адданасць святой ідэі,
шчырае наша імкненне, нам кажуць,
кудою ісці. [366]

У А. Рэмбо ўсе пакуты выкуплены пазнаннем. Стаўшы сапраўдным паэтам, чалавек болей не можа быць медыўмам, *ібо я – это некто другой. Если медь запоет горном, она в этом не виновата. Я видел душою то, что люди только мечтали видеть.* [367]

---

[364] Тамсама, с. 136

[365] Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. – Серия “Литературный памятник”. – М., 1982, с. 112.

[366] Разанаў А. Лясная дарога, с. 65.

[367] Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду, с. 252.

Зыходзячы з гэтага, не трэба зусім здзіўляцца, што амаль усе ўспрымаюць *«Азарэнні»* А. Рэмбо эксперыментальнымі формамі. Яны і даказваюць, што могуць існаваць такія вербальныя творы, у якіх, як у інструментальнай музыцы, сэнс нараджаецца ў не меншай ступені гучаннем, чым пэўным (абумоўленым розумам) значэннем моўных семантычных адзінак (слоў, сінтагмаў), якія ўваходзяць у твор, прычым не столькі іх сувяззю, колькі іх супалажэннем (згадаем аб значымасці гука ў выяўленчай палітры А. Разанава). Апалінэр наогул лічыў, што Рэмбо з'яўляецца заснавальнікам прынцыпу *слов на воле:*

Они могут перемещать синтаксические связи, сделать синтаксис более гибким и лаконичным; они могут способствовать распространению телеграфного стиля. Но в отношении самого духа современной поэтичности они ничего не меняют: впечатление большей быстроты, больше граней, которые можно описать, но в то же время – отделение от природы, так как люди не разговаривают при помощи слов на воле… Она дидактичнее и антилирична. [368]

Падобны прынцып не адпавядае духоўна-структуральным пошукам беларускага паэта. І не толькі таму, што амаль усе *азарэнні* француза напісаны музычнай рытмічнай прозай, і толькі два з іх могуць, ды і то без значнай упэўненасці, разглядацца як вершы, у якіх якраз словы на волі ствараюць свабодныя формы, якія потым падзелены паэтам адпаведным чынам. Згадаем XV *"Азарэнне"* А. Рэмбо пад назваю "Горад":

> *Я – эфемерный и не слишком недовольный гражданин столицы, столицы неотесанно-современной, потому что все разновидности вкуса были устранены из обстановки и внешнего вида домов, а также из планировки улиц. Вы не найдете здесь каких-либо памятников суеверью. Мораль и язык сведены – наконец-то! – к их простейшему выраженью. Эти миллионы людей, которые не нуждаются в знакомстве друг с другом, настолько схожи в своем воспитанье, работе, старенье, что жизнь их должна быть намного короче по сравнению с тем, что шальная статистика находит у народов на континенте. Поэтому из моего окна я вижу новые призраки, проносящиеся в этом*

---

[368] Тамсама, с. 239.

густом, в этом вечном угольном дыме, – о, наша летняя ночь! о, сумрак лесов! – вижу новых Эринний перед коттеджем, который стал моей родиной, стал моим сердцем, ибо все здесь похоже на это, – Смерть с сухими глазами, неугомонная наша служанка, отчаявшаяся Любовь и смазливое Преступленье, что пищит, распростершись в грязи. [369]

Не трэба нават заглыбляцца ў фармальныя структуры, каб адчуць и пераканацца, што аднайменны вершаказ беларускага паэта не мае ніякіх адносін да бойка-гуллівай манеры французскага класіка:

Горад горды і высакародны: ён стаіць на
высокім месцы – на ўзгорку, на грудзе, і,
адгароджваючыся ад навакольнага ася-
родка вежамі і сцяною, не адлучаецца ад
яго, а вылучаецца з яго – як яго цэнтр, ся-
рэдзіна, сарцавіна.

Ён – бесперапыннае пераўтварэнне доль-
няга ў «горнае», мінулага ў«градучае»,
ён – іхнія народзіны, і таму ўсе позіркі скі-
роўваюцца да яго, і таму ўсе дарогі сыхо-
дзяцца ў ім, і таму ўсім крывічам і ра-
дзімічам ён, нібы ўзнагарода, родны і да-
рагі.

Горад загартаваны ў горне розных нягод
і прыгод, ён перагараджае ордэну і ардзе
дарогу да валадарства, і калі на ўсё горла
ворагі прадракаюць: «Гора – гораду!» і аб-
рушваюць на яго град камянёў і стрэлаў,
горад адказвае ім пагардай.

Да горада горнуцца вёскі, лясы, пасады,
палі, агароды, і ён з’ядноўвае іх у радзіму,
а разнаісную грамаду – смердаў, рамес-

---

[369] Рембо А. Пьяный корабль. – Спб., 1999 (Б-ка мировой лит. Малая серия), с. 387-388.

нікаў, гандляроў – гуртуе ў народ.

І нават калі горад знішчаецца дашчэнту, згарае да гарадзішча, народ і радзіма становяцца тым радовішчам, з якога ён адраджаецца зноўку. [370]

Сваёй глыбокай філасофіяй і дасканалай гульнёй са словам, якое мае права толькі на свавольства, бо падпарадкавана загаду задумы, твор А. Разанава хутчэй намнога бліжэйшы да прозы Ф. Ніцшэ, чым *мадэрновай* паэзіі, бо адразу згадваецца *Малпа Заратустры,* што ў імя ўсіх святых заклікае свайго настаўніка плюнуць на горад гандляроў і вярнуцца:

Тут у кожнага ў венах шумуе гнілая і бледная кроў: плюнь на вялікі горад, на гэты велізарны сметнік, дзе бушуе и шумуе брудны накип!

Плюнь на горад задушаных душ і запалых грудзей, зайздрослівых вачэй і ліпкіх пальцаў,

1. *на горад настырнікаў, блудадзеяў, пісакаў, крыкуноў і расшаленых гардзеяў,*
2. *дзе ўсёсапсаванае, смярдзючае, заганнае, змрочнае, трухлае, прышчавае, падступнае сабрана разам.*
3. *плюнь на вялікі горад и вярніся назад!* [371]

Аднак і тут сустракаемся з пэўнымі парадоксамі: Заратустра, добра ўсведамляючы, што ні блазна, ні горад нельга ні палепшыць, ні пагоршыць, кідае праклёны вялікаму гораду, марачы ўбачыць той вогнены слуп, у якім ён згарыць. Алесь Разанаў, палемізуючы з класічнай традыцыяй, упершыню ў беларускай нацыянальнай культуры славіць горад, знаходзіць у ім пазітыўны пачатак.

Што ж прыносяць падобныя пошукі, тым болей, што яны пачаліся параўнальна даўно. Так, ужо Ш. Бадлер выступаў супраць анталагічнага пастулата ўсёй еўрапейскай культуры, закладзенага яшчэ Арыстоцелем: задача паэта, як і творцы ў цэлым, заключаецца ў пераймання прыроднага пачатку. Французскі паэт на першае месца паставіў не мімесіс, а ўяўленне: не пераймаць, а спасцігнуць прыроду павінен творца, бо ўсе рэчы паяднаны карэнным сваяцтвам. У санеце “Адпаведнасці” ён паказаў, што ў Сусвеце, які ўяўляе сабою дзівосны храм усё – і духоўнае, і матэрыяльнае, нават пах і гук па сутнасці

---

[370] Разанаў А. Пчала пачала паломнічаць, с. 16.
[371] Ницшэ Ф. Так сказаў Заратустра: кніга ўсім і нікому, с. 194.

з'яўляюцца гаворкамі адной іерагліфічнай мовы. Разам з тым французскі паэт сцвярджаў, што літаратурная творчасць – з'ява надпрыродная, бо з'яўляецца параджэннем цывілізацыі, што старэе і набліжаецца да сваёй гібелі. Вось чаму творчасць губляе сваю непасрэднасць успрымання, неабходную наіўнасць, якія замяняюцца майстэрствам і рамесніцтвам.

Усё гэта дазволіла яму першаму адчуць тупіковасць напрамку, у якім эвалюцыянавала класічная літаратура. Ён імкнецца здзейсніць прарыў у невыказанае, у іншае вымярэнне быцця. Якраз імкнучыся спалучыць неспалучальнае, ён сваімі пошукамі і знаходкамі і абнаўляе еўрапейскую паэзію. Ягоныя паслядоўнікі, найперш сімвалісты, хацелі ва ўласнай творчасці выйсці за межы рэальнага, зямнога, спрабуючы знайсці новую рэчаіснасць і спасцігнуць сусветныя таямніцы, невыпадкова ў сваёй паэзіі спрабавалі знішчыць мяжу паміж знешнімі ўражаннямі і ўнутранымі перажываннямі і тым самым сцвердзіць сваю магічную ўладу над існуючым у сапраўднасці. Спецыфіку светабачання першага разбуральніка класічных традыцый падкрэсліў Тэафіл Гацье ў прадмове да самага знакамітага зборніка Ш. Бадлера "Краскі зла": *Ум его, избегая слова и формы, видел вещи со своей своеобразной точки зрения, изменяющей их очертания, так меняются очертания предметов, на которые смотрят с птичьего полета или снизу; он улавливал отношения, которые таятся от других и смущают их своей алогичной странностью.* Выключнасць твораў французскага паэта, ягоную келейнасць і элітарнасць падкрэсліваў і Анатоль Франс: *поэзия Бодлера подспудна и требует мудрых, тонких знатоков, которые будут наслаждаться ею за закрытой дверью.*

Ж. Батай значна пазней у артыкуле "Паэзія заўсёды ў нейкай ступені супрацьлеглая паэзіі" пісаў: *нищета поэзии верно показана в сартровском образе Бодлера. Поэзии внутренне присуща обязанность создавать из неудовлетворенности застывшую вещь. Повинуясь какому-то первобытному побуждению, поэзия разрушает пойманные ею объекты, путем разрушения возвращает их к неуловимой текучести существования поэта, – и именно такой ценой надеется вновь отыскать тождество мира и человека. Не отторгая, она в то же время пытается схватить само отторжение. Она способна лишь заменить отторжением схваченные вещи сокращенной жизни: сделать так, чтобы отторжение не занимало их место, она не в силах.*

Ш. Бадлер спрабаваў мадэрнізаваць усю сучасную яму паэзію шматкроць і ў самых незвычайных формах, вытокі якіх ужо

заўважны ў зборніку вершаў у прозе "Парыжскі сплін" (1869), у якім найбольш яскрава праявіліся перадсмяротныя *мечты о чуде поэтической прозы, музыкальной без размера и ритма, достаточно гибкой и вместе с тем неровной, чтобы применяться к лирическим движениям души, волнистым извивам мечтаний, порывистым прыжкам сознания.*

Эксперыментуючы на стыку паэзіі і прозы, французскі паэт уключыў у сэрца лірыкі рэальна-звыклае, што значна ўзмацніла яе сэнсавую напоўненасць і выразна змяніла паэтычную структуру, дазволіўшы спалучэнне індывідуальнага пачатку канкрэтнага існавання з афарыстычнасцю мудрасці быцця ўвогуле. Ягоныя спробы ў значнай ступені мадэрнізавалі філасофію лірыкі Францыі і, значыць, усёй Еўропы. З гэтага часу паэзія становіцца вольнай ад знешніх і, галоўнае, унутраных забаронаў, а таму кожны творца вольны пры выбары формы і зместу, якія і дазваляюць найбольш дасканала, зразумела, з ягонага пункту гледжання, увасобіць задуму.

Галоўны урок Бадлера, што паэзія зусім не абавязкова вершы, кардынальна змяніў сутнасць і знешні воблік класічнай паэзіі наступных стагоддзяў. Аднак праз пэўны час мастацкая творчасць у чарговы раз знаходзіцца на ростанях: генераваны або кардынальна мадэрнізаваны ўсе мажлівыя жанравыя формы і надзвычай цяжка, а падчас і немажліва выйсці з іх структуральна-вобразных абмежаванасцяў і тым самым пашырыць прастору сусвету, звыклага, нязменнага для нашых пачуццяў.

У паэзіі наступнага рэфарматара, Малармэ, які свядома пісаў, нібы вар'ят, вершы арганічна спалучалі ў сабе часткова музыку (як верлібр ці наогул вольная форма) і часткова малюнак. Невыпадкова ўжо першыя ягоныя спробы былі настолькі не звычайнымі, што выклікалі шквал адмоўных рэцэнзій у друку і былі ў штыкі сустрэты як крытыкай, так і звычайнымі аматарамі паэзіі, якія разам адкрыта здзекваліся з паэта і шчыра вучылі класічным законам прыгажосці. З прыходам Малармэ і сталі гаворыць пра складанага аўтара, бо якраз ён свядома падкрэсліваў неабходнасць інтэлектуальнага пачатку ў мастацтве. Тым самым ён значна павысіў узровень чытача, а для сябе самога абраў невялічкае кола аматараў, якія, трапіўшы да яго, ужо не змаглі вярнуцца да ранейшай, наіўнай і безабароннай лірыкі. Зведаўшы паэзію Малармэ, яны гублялі смак да іншай.

Французскі паэт упершыню абазначыў тое, што існавала ў першапачатковай паэзіі – магічную *формулу.* Вось чаму ён марыў пра Кнігу (менавіта з вялікай літары), у аснове якой – *арфічнае тлумачэнне зямлі.* Дзеля гэтага ён ідзе на смелы эксперымент і, як

сказаў Х. Артэга-і-Гасэт, ратуе паэзію, скінуўшы з яе, нібы з паветранага шару, баласт. Малармэ свядома адмовіўся ад усяго таго, што надзвычай падабаецца большасці: красамоўства, псеўдасентэнцый, няхай самых глыбокіх, займальнасці і напружанасці дзеяння, надзённасці. Толькі логіка, сістэматызацыя, мадэрнізацыя, што і дазволіла ягонай спадчыне выйсці за межы маленькага гуртка аматараў. Аднак, нягледзячы на тое, што Малармэ зрэдку называлі то вершапісцам, то празаікам, ён заўсёды заставаўся ПАЭТАМ.

Ш. Бадлер застаўся паэтам і ў сваім "Парыжскім спліне", згадаем у якасці прыкладу славуты верш у прозе "Кожнаму свая хімера":

Под широким пасмурным небом, на широкой пыльной
равнине, где ни дороги, ни травы, ни репейника, ни крапивы,
я встретил людей, которые шли, согнувшись.
Из них каждый нес на спине громадную Химеру, тяжелую,
как мешок с мукою или углем, или как ноша римского пехотинца.
Но чудовище не было неподвижною тяжестью: оно обнимало
и давило человека гибкими и мощными мышцами; оно
держалось на плечах своего носителя, зацепив на его
груди один за другим два огромные когтя, – и чудовищная
пасть над головою человека возвышалась, как один из тех
страшных шлемов, которыми древние воители надеялись ужаснуть врага.
Я обратился к одному из этих людей и спросил его, куда они так идут.
Он отвечал мне, что ничего не знает, ни он, ни другие; но
что, конечно, они идут в какую-то страну, потому что
непобедимое стремление двигает их. И я заметил: никто из
этих путников не оказался раздраженным против свирепого зверя,
повисшего на его шее и прильнувшего к его спине, – как будто
каждый из них считал его частью себя самого. Все эти
утомленные и задумчивые лица
не обнаруживали отчаяния; под печальным сводом
неба, с ногами, погружавшимися в прах земли, такой же
грустной, как это небо, они проходили с покорным выражением
людей, которым суждено всегда надеяться.
И они прошли мимо меня и скрылись на горизонте, там, где
округленная поверхность планеты скрывается от любопытного взора.
И несколько минут я упорно думал об этой тайне;

но вскоре непреодолимое равнодушие обрушилось на меня и отяготело на мне сильнее, чем на них самих – их пагубные Химеры. [372]

Згадаем агаворку амаль па Фрэйду: частку тыражу *Выбранага* Алеся Разанава, якое выйшла у зборніку "Танец з вужакамі" (1999) надрукавалі пад агульным загалоўкам "Беларуская проза ХХ стагоддзя". Тым самым была сцверджана выключная заслуга А. Разанава, які, калі развіваць згаданую метафару пра паветраны шар паэзіі і непатрэбны баласт, здзейсніў кардынальны разварот класічнага лайнера еўрапейскай паэзіі ў абсалютна іншых умовах існавання апошняй, свядома падкрэсліваючы з пераемнасці на першапраходніцтва. Вось чаму беларускі паэт здзяйсняе ратавальны манеўр. Ён адмаўляецца ад шматлікіх умоўнасцей, каркасных шкілетаў, упрыгожванняў, дэкору, нязменных традыцый, што ў выключай ступені аблегчыла лайнер і дазволіла яму выйсці з дрэйфу, падчас якога корпус ужо абрастаў ракаўкамі, і пайсці, абноўленаму знешне і ўнутрана, у аўтаномнае плаванне. Зразумела, што падобныя эксперыменты, асабліва на першапачатковым этапе, шакавалі многіх, не горш, чым сучаснікаў Маларма.

Разам з тым трэба памятаць, што празаізацыя паэзіі ў беларускай традыцыі – заканамерная з'ява, абумоўленая спецыфікай генезісу і эвалюцыі нацыянальнага прыгожага пісьменства. Гэтую з'яву А. Адамовіч назваў *паэтычным вярхоўем беларускай прозы,* бо практычна ўсе вядучыя паэты (Якуб Колас, Зм. Бядуля, К. Каганец, Ядвігін Ш) пачатку мінулага стагоддзя заставаліся імі і ў *чыстай прозе*, асабліва ў адметных мініяцюрах, якія называлі *казкамі жыцця, імпрэсіямі, абразкамі.*

Выключнае месца ў падобнай эвалюцыі згаданай формы займаюць запісы Максіма Гарэцкага, якія ён стварыў на ўласным беларускім востраве *Патмас* (некалі Леся Украінка згадвала пра *хахляцкае нахабства,* мажліва так назваць і смелыя рэмінісцэнцыі беларуса сакральных з'яў). У наш час у падобныя шэрагі варта далучыць і кнігу Сакрата Яновіча *Listanie/Лістоўе* (Białystok, 1995), у якой на высокім мастацкім узроўні ўзноўлена быццё беларуса на сваёй зямельцы ад басаногага дзяцінства да сівізны, калі ўжо падводзяцца вынікі існавання як канкрэтнага чалавека, так і нацыі ў цэлым.

---

[372] Бодлер Шарль. Цветы зла: стихотворения; Парижский сплин: стихотворения в прозе; Искусственный рай. – М., 2010, с. 143-144.

У пэўнай ступені А. Разанаў працягвае нацыянальную традыцыю, аднак у галоўным ён кардынальна супрацьпастаўлены ёй, бо эвалюцыянуе ў адваротным напрамку: ад роднага поля з родным сланечнікам да агульначалавечага космасу быцця. Гэта добра заўважаецца ў каментарах да вершаў беларускай паэтэсы Надзеі Артымовіч "Дзверы" [373], што жыве ў Польшчы, а таксама ў зборніку версэтаў "Lesna droga", у якой надрукаваны поруч арыгінальныя вершы і пераклады на польскую мову.

Сумесны праект дзвюх адметных асоб мае не толькі высокія эстэтычныя вартасці, але і дазваляе заглянуць у творчую лабараторыю А. Разанава:

Паралельна з вершамі Надзеі Артымовіч змяшчаецца і прачытанне іх – маргіналіі Алеся Разанава: удакладняючы тапаграфію вершаў і актывізуючы сэнсы, што тояцца ў іхняй, даволі герметычнай, прасторы, яны ўводзяць вершы ў кантэкст дыялогу.

Безумоўна, прапанаванае тут прачытанне не з'яўляецца ні вычарпальным, ні адзіным магчымым; наадварот, яно зацікаўлена ў далейшай размове, у стварэнні такога кантэксту, у якім бы з'явы айчыннай паэзіі знаходзілі ўсё больш поўнае самавыяўленне і асэнсаванне, і, такім чынам, станавіліся тым, чым яны ёсць. [374]

Прывядзем прыклад прачытання Алесем Сцяпанавічам *чужога* тэксту, які становіцца яму па сутнасці родным, бо ў не меншай ступені азораны аўтарскай гульнёй фантазіі і розуму:

Верш прыгожы і цэласны, як вынік.
Здаецца, ён не пісаўся, а праявіўся, як праяўляецца раніцай горад. Усё ў ім ураўнаважана і згарманізавана: завяршэнне перагукваецца з пачаткам, аскетычная цвёрдасць каменя і суровая акрэсленасць крыжа атульваюцца і змякчаюцца блакітным туманам, позняя лістападаўская восень супадае з ранняй, таксама лістападаўскай, зімой.

Верш увасобіўся ў хвіліне, якая размыкае мяжу паміж унутраным і вонкавым, – у хвіліне прыгажосці і дзякуючы гэтаму хвіліна прыгажосці становіцца раўнавялікай з акіянам вечнага хараства, а адно нявыказанае слова – са здзейсненай малітвай.

Асіметрычны "аднакрылы" сон адкрывае верш новыя вымярэнні і аказваецца больш крылатым, чым люстэркава-

---

[373] Артымовіч Н., Разанаў А. Дзверы: тэкст і кантэкст. – Беласток, 1994, Б-ка беларускага літаб'яднання "Белавежа"
[374] Тамсама, с. 5.

сіметрычны двухкрылы, якому дадзена адольваць зямное прыцягненне, але і быць падуладным яму.

Ікона – зрокавая малітва.
Малітва – слоўная ікона.
І ўсё разам – верш.[375]

У паэзіі А. Разанава арганічна паяднаны дасягненні папярэднікаў як з родных загонаў, так і з далёкіх палёў, аднак усе поспехі звязаны выключна з творчым пачаткам, уласным эксперыментам, бо добра ведае, што *у структуру традыцыі ўваходзіць і кампанент будучыні.* Мае ён і адметнае разуменне традыцыі, якая – *не толькі дыялог таго, што ёсць, і таго, што было, але і таго, што будзе.*

У прынцыпе можна і патрэбна шукаць вытокі жанравых формаў А. Разанава, тым болей, што паміж імі і ўжо існуючымі няма прорвы-бездані, як і паміж самімі разанаўскімі жанрамі. Варта сцвярджаць, што ў свядомасці А. Разанава існуе адзіны протажанр – Poésie (як гавораць у Францыі ці на Украіне), у якім і ўвасабляецца ягоны паэтычны сусвет, а ўсе больш дробныя жанравыя разнавіднасці – гэта *аскепкі* (згадаем адпаведны версэт) нечага адзінага і непадзельнага, прычым кожная з частак акцэнтуе нешта ўласна-адметнае, сваё. Падобная падсветка і дазваляе ўбачыць прадмет, рэч, паняцце ў самых незвычайных ракурсах, што не пад сілу непадзельнай звыклай форме. Вось чаму можна сцвярджаць, што ўсе жанравыя разнавіднасці А. Разанава (*зномы, пункціры, квантэмы, версэты, вершаказы, паэмы*) ёсць не што іншае, як сублімацыя адзінага ўніверсальнага жанру, як і стаўся дзякуючы сваёй універсальнасці прыкметнай з'явай, *дарожным знакам* на шляху эвалюцыі еўрапейскай паэзіі. Прычым кожны на сваім адметным абсягу знаходзіць тое, што недаступнае іншым паасобку і нават разам, падобны таму, як згодна з А. Разанавым, верлібр падымае тое, што губляе традыцыйны верш:

Жанр вынікае са стылю, стыль, кан-
дэнсуючыся, акрэсліваецца ў жанр.

Паспрабуем гэта прасачыць на прыкладзе сэнсастваральнага вобраза паэзіі А. Разанава – шлях, дарога, гасцінец. Так, у зноме ён сцвярджае:

Шлях – не адлегласць, ён не вымяраец-

[375] Артымовіч Н., Разанаў А. Дзверы: тэкст і кантэкст с. 59.

ца вёрстамі. Прайсці мала, неабходна прайсці зыначваючыся, асутніваючыся. Гэта яшчэ – і перш за ўсё – унутранны працэс.

У пункцірах (а іх можна налічыць болей двух дзесяткаў) заяўлены тэзіс рэалізуецца ў самых разнастайных варыяцыях:

Хіба іду зямлёй?!.
Іду сабой –
беспераcтанна сцелючы пад ногі
свой цень,
свае намеры,
свае мэты.

У пункцірах мажліва толькі падсветка аднаго са шматлікіх аспектаў знешняй з'явы, што падобна да адлюстравання ў кропельцы расы.

У мнагастайных жа версэтах на аналагічную тэму дарога паўстае ў самых разнародных іпастасях:

дрогкая лінія сэнсу, па якой мушу ісці да рэшты;

яна праходзіць праз нашыя сэрцы, і кожны яе крок – гэта шлях за гарызонт;

гэта замкнёнае кола, у якім слова шукае Слова, а чалавек – Чалавека;

гэта прастора, па якой сыходзіць усё жывое;

яна рухаецца, думае, размаўляе, удакладняе хаду героя;

яна нямецкая і рымская, са сваёй філасофіяй, перамогай і паражэннямі;

яна з рэчаіснасці, дзе ўсё перакідаецца то паступова, то раптоўна, у новую рэчаіснасць, якая прыцягвае нашую бязумоўную і нябачную ўвагу і ў полі ўплыву, якой мы робімся тымі, кімі ёсць на самой справе.

І, нарэшце, велічная і страшная ў сваёй велічы:

Едзем на возе з Хведаркам Барадатым па даўняй лясной дарозе.

Павыступалі з зямлі вузлаватыя карані, быццам чыесьці крыкі і нараканні.

Апавядае Хведарка Барадаты, як

шмат тут чаго за вякі адбылося:
як людзі людзьмі пераймаліся,
як людзі людзьмі рабаваліся,
як забіваліся людзі людзьмі…

– Я ведаю, – кажа ён, – толькі трохі, ды ўсё, што было тут, да самых апошніх драбніц, адкрыецца на судзе,на тым страшным судзе, дзе ўзважвацца будуць людскія душы.

Просяцца ў нас, каб падвезлі, каго даганяем: дзядзькі, дзяцюкі, маладзіцы, падлеткі, жанкі, старыя, – і мы іх бяром, бо ўсе, хто ні ёсць на гэтай дарозе, ужо не староннія нам, не чужыя, ужо, нейкім чынам, с в а е.

Зыбаецца воз па пяску, ляскоча воз па карэнні.
Хведарка Барадаты махае лейцамі і паганяе каня…
Цесна пасеўшы, усім хаўрусам едзем па даўняй лясной – па людской!.. – дарозе, едзем на страшны суд. [376]

Надзвычай блізкі сваім гучаннем да суровай прастаты шатландскай народнай балады, дзе гаворка ідзе пра смерць.

У іншых жанравых разнавіднасцях на першы план выходзяць не засвоеныя да гэтага часу аспекты. Так, сапраўдным навуковым трактатам становіцца *вершаказ* “Дарога”, у якім ледзь не ў энцыклапедычным стылі вытрыманы сур’ёзныя, глабальныя высновы аўтара адносна даследуемага паняцця:

Дарога – найдаражэйшая госця: яна нясе людзям навіны, нясе дары,нясе радасць і гора, трагедыю і жарт, гатовая, як торг, заўтра змяніць іх на процілеглае.

---

[376] Разанаў А. Лясная дарога, с. 50.

Дарога – палімпсест, тора чалавечай гісторыі: што на ёй выдрукоўваюць адны, сціраюць, выдрукоўваючы сваё, другія.

Але так пішацца жыццяпіс чалавецтва,
і нават калі дарога зарастае драсёнам,
дрыжнікам ці падарожнікам – першым
сведчаннем пра чалавецтва ўсё роўна
застаецца яна, дарога, – самы вялікі
супольны чалавечы твор. [377]

Аднак нават прапаведуючы ідэалы чалавецтва, А. Разанаў у выключнейшай ступені застаецца паэтам нацыянальным, беларускім. Таму заканамерна, што вобразнасць, тропіка, лексіка кожнай разнавіднасці адзінага пратажанру выключна індывідуальныя, глыбока спецыфічныя, што падкрэслівае і сам аўтар: *Як па чалавечых руках, вобліку, паставе можна пазнаць, чым гэты чалавек займаецца, так адны і тыя ж словы ў залежнасці ад таго, у якім тэксце знаходзяцца, выконваюць розныя работы: аратыя, звездары, кавалі…*

Па сутнасці, у генетычнай памяці, у кодзе ДНК, у схаваным зародку мастацтва і знаходзіцца будучае ўспрыняцце свету. А потым яно набывае вербальна-зрокавае ўвасабленне. У гэтым плане надзвычай цікавы супастаўленні *месяца, каменя, дажджу, дыма, коміна, леса, ільда, горада, вароны* і г.д. у іх выяўленні пачаргова адпаведна ў *пункцірах, вершаказах, версэтах.* Якраз з іх дапамогай, нібы праз згаданыя вышэй *айдосы* Платона, уваходзіш у не менш складаны, чым у старагрэцкага філосафа, сусвет А. Разанава, віртуальную рэальнасць якога ўжо ніхто не зможа адспрэчыць.

Творчая думка беларускага паэта пульсуе ад зямлі да неба, зрэдку трапляючы ў падземныя ці эфірныя прасторы, што толькі падкрэслівае значымасць рэальнага быцця, зусім не аднамернага, а таму часцей за ўсё неспазнальнага, падчас варожага чалавеку. Так, *зном* адкрывае змрочную сутнасць схаванага, якая палохае менавіта сваёй таямніцай:

Карані не трэба чапаць, ісціны ў іх
няма: там адно толькі пануе змрок і вызмейваецца жах.
Ісціна каранёў па-за імі, над імі –

[377] Разанаў А. Пчала пачала паломнічаць, с. 12-13.

у кветцы. [378]

Пункцір працягвае філасофстваваць:

Карэнне і лісцё.
Бальшак жыцця зямнога.
Цябе сустрэне Ўсё,
а праўдзе Нічога. [379]

Версэты "Краты"[380] і асабліва "Змеі"[381] папярэджваюць аб нябачнай адразу, а таму вельмі жахлівай небяспецы, што нясуць хтанічныя істоты.

Зразумела, што жанравыя формы і звязаны эвалюцыйна. Так, з пункціра:

Паўрасталі ў зямлю
замшэлыя камяні
з незразумелымі літарамі:
на зямлі
нікога не засталося,
хто змог бы іх прачытаць?!.

вырастае версэт "Габрайскія могілкі", у якім заяўлены матыў небыцця дасягае свайго апагею, бо старадаўнія могілкі зрасліся ўжо не толькі рэальна (з зямлёю і травою), але і віртуальна (з небыццём). Яны, могілкі, не маюць ужо ўлады ні над кім: тут пасуцца гусі і козы знаходзяць спажытак, на іх нават не водзяцца прывіды страху. Разам з тым яны знайшлі сваю нірвану: час не мае ўлады над імі.

Вобраз, які ўпершыню сказаўся ў пункціры:

Якая прагная гліна!..
І з жабрака
сцягвае боты. [382]

атрымоўвае зусім іншую рэалізацыю ў версэце "Чырвоная гліна":

---

[378] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 9.
[379] Разанаў А. Дождж: возера ў акупунктуры, с. 17.
[380] Разанаў А. Лясная дарога, с. 69
[381] Тамсама, с. 13.
[382] Разанаў А. Дождж: возера ў акупунктуры, с. 62

Мы выберам шлях, і, быццам кругі аблогі, ззаду пачнуць заставацца мінулыя дні, а новыя сведчыць пра нашы магчымасці і дасягненні і абяцаць нам, што мы ўсё адно аднойчы сустрэнем чырвоны горад, і пераконваць нас, што нішто не зможа спыніць наш адважны і скіраваны да межаў шлях.

Ды нехта, нібы выпадкова, скранецца і пойдзе таксама з намі, не пакідаючы на паверхні зямлі слядоў, і калі мы захочам разгледзець, хто альбо што гэта, – ціха адхіліцца і растане, і мы падумаем пэўна, што гэта анёл ці бог.

Недзе ля самага краю часу па хісткім схіле нам давядзецца спускацца ніжэй і ніжэй, у зямную глыб, а спусцімся – дык убачым: чырвоная вязкая гліна зойме ўсё дно прадоння, – і змусіць нас прыпыніцца, а потым, калі мы прабудзем з ёю сам-насам да заўтра, змусіць нас нанава ўзняцца наверх і пайсці, не аспрэчваючы нічога, назад. [383]

а затым знаходзіць сваю сэнсава-змястоўную завершанасць у вершаказе “Гліна”:

Гліна – «мгліна»: яна спіць у імглістай глыбіні і сніць свае запаветныя «маглівасці».

Для каменя гліна – адліга, для вады – «лыга», але чаго нельга зрабіць з каменю ці з вады, льга з гліны.

Гліна гнуткая, як галіна, і лінія яе паводзін супадае з лініяй паводзін надвор’я: загаспадарыць спёка – і гліна спякаецца,

[383] Разанаў А. Лясная дарога, с. 141.

нібы крыца, ліне дождж – і гліна «ліняе» і ліпне да ботаў, да пахлапнёў, да галёшаў, якімі, як лінатыпамі, вандроўнікі выдрукоўваюць свой «глінапіс».

Гліна – галетніца: у ёй няма нічога лішняга, і гніль не здольная да яе падступіцца, і голад не здольны яе праглынуць.

Чалавек вырабляе з гліны ўсялякія рэчы: кафлю, цагліны, глякі, – але і сам ён з гліны, і да канца сваіх дзён ён лепіць з сябе такі твор, які адпавядае яго ўяўленням, задумам і ўчынкам: нягеглы і глёўкі – калі яны глёўкія і нягеглыя, «гімалайны» і «галілейны» – калі гэтакія яны.

З гліны ўсё паўстае, і ў гліну ўсё гіне.

Гліна – нігіль, ніштo, але ў боскіх руках яна становіцца геніяльнай. [384]

Кожны з гэтых твораў дасканалы у сваім існаванні, разам з тым і пункцір, і версэт, і babwershakaz ёсць, па сутнасці, адметнымі тэзісамі і антытэзісамі, першыя палажэнні якіх будуць з поспехам рэалізаваны ў аналізаванай у папярэднім раздзеле аднайменнай паэме. І разам з тым нельга іх успрымаць як нейкія *загатоўкі* для будучых больш буйных твораў, бо ў іх дамінуе выразная самадастатковасць, эстэтычная і змястоўная вартасць.

Дык хто нарэшце адкажа на просценькае пытанне: адметныя мастацкія формы А. Разанава гэта паэзія ці нешта іншае? Гэта не проста цікавасць сучаснага пана Журдэна, упершыню ўсвядоміўшага розніцу паміж прозай і вершаскладаннем. Беларуская навука аб паэзіі ў нечым вельмі нагадвае славутага мальераўскага героя, бо падчас аналізу феномена А. Разанава выкарыстоўвае найперш свой уласны папярэдні вопыт, адэкватны для спасціжэння зусім іншых узораў прыгожага пісьменства. І гэта яскравае сведчанне таму, як не трэба абсалютызаваць, здавалася б, раз і назаўсёды знойдзенае і здзейсненае:

---

[384] Разанаў А. Пчала пачала паломнічаць, с. 3.

Калі жанр кананізуецца, ён робіцца схемай, паводле якой укладаюцца словы, і роля творцы тут даволі механічная. Ён можа іграць яе па-майстэрску, віртуозна, але адкрыцця ён не робіць. Гэта той пункт, дзе майстэрства пярэчыць творчасці, спрабуе яго замяніць. Калі майстэрства становіцца самамэтай, тады яно і банкрутуе; у яго моцы – яго паражэнне.

Геракліт казаў: «Агонь жывіцца смерцю зямлі, паветра жывіцца смерцю агню, вада жывіцца смерцю паветра, зямля – смерцю вады». Так і з майстэрствам: яно жывіцца смерцю творчасці.

Творчасць пераўзыходзіць правілы, майстэрства іх сцвярджае.

Жанр плёнены тым, што ў яго ёсць мяжа – мяжа лука. І што ёсць пераўзыходжанне гэтай мяжы – палёт стралы. [385]

Сапраўды, верш можна класіфікаваць, як класіфікуюць сродкі руху: вазы, веласіпеды, матацыклы, аўтамаблілі, самалёты… Аднак увесь час з’яўляюцца новыя, напрыклад, для засваення космасу і яны зусім непадобныя на папярэднія. З’яўленне адпаведнай новай формы для адліўкі мастацкага вопыту абсалютна заканамерна, як і ўзнікненне касмічных караблёў і лятаючых талерак:

Адтуль, з праменнага поля сэнсу, пасылаюцца і лунаюць над чалавецтвам праекты і новай вершатворчасці.

Верш як трансмутацыйны апарат, у якім магчымы палёт у неабсяжнасць. [386]

Вядома, што Леў Талстой катэгарычна адпрэчваў краевугольныя асновы класічнай паэзіі, падчас нават яе самую, бо параўноўваў вершапісальніцтва з ворывам, пад час якога араты трымаецца за ручку плуга і таньчыць. У нечым блізкі да яго і беларускі паэт, які адмаўляе паасобныя звыклыя паэтычныя прынцыпы. Так, ён лічыць,

---

[385] Разаназаў А. Сума немагчымасцяў, с. 38.
[386] Тамсама, с. 42.

што прызначана паэзія зусім не для таго, каб выказываць думкі і пачуцці. Апошнія могуць праяўляцца намнога больш натуральным чынам прасцей, без таго, каб *вершавацца,* укладвацца ў зададзеныя памеры, метафарызавацца і інш. Згаджаючыся з тым, што ў вершы заўсёды прысутнічае і пачуццё і думка, ён сцвярджае, што паэзія не ёсць іхні механічны кангламерат: верш забірае іх, мяняе, выводзіць за межы саміх сябе, туды, дзе пачуцці ўсведамляе тое, што нельга ўзведамляць, а думка разумее тое, што яшчэ нельга зразумець (згадаем метафарычны падзел думкі на галубку і сокала, птушку і паляўнічага: у працэсе самапазнання яны знішчаюць адзін аднаго).

Верш, паводле А. Разанава – гэта ўваходзіны ў будучыню. Менавіта гэтым ён вартасны, якасны, сэнсаслоўны. У адваротным выпадку ён толькі адлюстроўвае, а таму становіцца колькасцю і, каб захавацца, дубліравацца, рэпрадуцыравацца – аб’яўляе ўвесь час аб тым, што ён існуе. Працытуем некалькі зномаў паэта, у якіх сканцэнтраваны ягоныя пастулаты разумення і ўспрыняцця творчасці:

Пачварнае не проста антыпод прыгожага,
але і ўмова яго, і лона; і, як лона, яно скрыта ад
староннiх мерак і позіркаў – яго нельга разгля-
даць, яго нельга аналізаваць – апроч анатоміі,
мы ў ім нічога не зможам убачыць і выявіць.
Пачварнае – анатамічнае, аднак анатамічнае
не ведае, што яно пачварнае, бо тое, што яно
жывіць, для яго таксама яно.
Нездарма самая прыгожая і чароўная квет-
ка – папараць-кветка – узыходзіць у самай сар-
цавіне цемры, у нетрах, у глухамані – з пачвар-
нага. [387]

А. Разанаў лічыць, што мастак ва ўсе часы і эпохі павінен заставацца ў сферы духу, а не выносіць у грамадскую сферу ўсё, ад самых маленькіх дробязяў да публічнага пакаяння (г.зн. выключна сакральнага акта), да чаго заклікаюць некаторыя грамадскія дзеячы. Бо пакаянне па загаду і напаказ толькі аддаляе рэальную мажлівасць сапраўднага пакаяння, якое адбываецца толькі тады, калі адбываецца. Таму творцу няма неабходнасці заяўляць, да якой

[387] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 58

групіроўкі ён належыць. Мастацтва – гэта паядынак з чалавекам за чалавека, а прамаўляць яно будзе толькі тады, калі адчуе неабходнасць у дэкарацыях і апавяшчэннях аб сваёй сутнасці. Мастак заўсёды *большы рэаліст, чым кароль, і большы католік, чым папа рымскі.* Ён не павінен ацэньваць сябе і выступаць упоўнаважаным таленту, бо ў адваротным выпадку апошняй становіцца велічыня, якой яму самому прыйдзецца авалодваць.

Дыялектык А. Разанаў лічыць, што ва ўсялякай творчай з'яве можна знайсці тое, што ўжо было, што пэўным чынам ёй папярэднічала. І хоцьу кожнага творцы ёсць свае папярэднікі, якіх ён называе *сваімі вяршынямі,* самы першы і самы відушчы папярэднік – сама творчасць; па-свойму інтэрпрэтуе паэт і адвечную праблему традыцыйнага і авангарднага:

…Традыцыйнае вядзе дыялог з тым, што ўжо было, – са сферай вядомага, авангарднае – са сферай невядомага, з тым, што можа быць;традыцыйнае карыстаецца сфармуляванымі правіламі і прыёмамі, авангарднае фармулюе іх; традыцыйнае лічыць, што яно ведае, што такое мастацтва, і атаясамлівае творы мастацтва з самім мастацтвам, авангарднае так не лічыць і так не робіць; традыцыйнае творыць якасць колькасці, авангарднае – колькасць якасці. [388]

У сувязі з гэты *форма* ўспрымаецца як аптымальная дыстанцыя, што ўсталёўваецца паміж аўтарам і творам і дазваляе тым самым апошняму стаць змястоўным. Калі мы паспрабуем падсунуць яго бліжэй, то ён расчыняецца, калі далей – адчужаецца, выпадае з поля нашага зроку, бо форма твора – гэта не форма таго, што ёсць, а форма нашага спасціжэння таго, што ёсць. Менавіта таму фармалістам завецца не той, хто стварае новыя формы, а той, хто нібы да маскі, прырос да адзінай формы, пераадолець якую не мае ні сілаў, ні жадання, бо баіцца застацца голым каралём. *Кожная форма валодае хваляй пэўнай частаты, а таму кожная наступная хваля ўздымае тое, што выпусціла першая, і губляе тое, што ўздыме наступная.*

Уся паэзія Алеся Разанава выключна парадаксальная, як і само жыццё, як дыялектыка існавання. Вось чаму, сцвердзіўшы, што *беларускай філасофіі не маем,* ён адначасова стварыў беларускую філасофію – не па месцу нараджэння ці жыхарства, а філасофію, якая

---

[388] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 68.

цалкам адпавядае беларускаму менталітэту, нацыянальнаму светаразуменню і ўспрыманню, вось чаму філасофія паэзіі становіцца філасофіяй быцця нацыі. Дасягнуць гэта можна, бо *страждущие и алчущие* заўсёды знаходзяць крыніцу пазнання і нават зачэрпваюць з яе:

> *Гэта, аднак, не зусім і вада, а – жоўта-чырвоная вадкасць, бы недзе глыбока, адкуль выцякае крыніца, у падземных нетрах, точыцца бесперапынна нейкая бітва і сплывае гэтакаю крывёй.*
>
> *Іван Арабейка п‘е. І я п'ю, сціскаючы зубы, таксама.*
>
> *Потым мы будзем хварэць, будзем пакутаваць, але будзем ведаць, што далучыліся да самай сутнасці свету і што пілі з крыніцы, з якой піў святы.* [389]

Аналогію з сакральнасцю тут не выпадковыя. Згадаем, што А. Рэмбо за яго *яснабачанне* некаторыя вучоныя ставілі ў шэраг біблейскіх пракрокаў ці апосталаў. Лічылася, што французскі паэт быў натхнёны вышэйшай сілай, а таму ягоная творчасць – не мастацкае, а філасофскае пазнанне Быцця, а ягоная мэта – *охватить объект, совершенно внешний по отношению к нему, обладание которым, однако, важнее ему, чем сама жизнь.*

Менавіта таму паэт у А. Рэмбо адказны не толькі за чалавецтва, але і за ўсё жывое і нежывое на планеце: *То, что он придумал, он должен сделать ощущаемым, осязаемым, слышимым. Если то, что поэт приносит оттуда, имеет форму, он представляет его оформленным, если оно бесформенно, он представляет его бесформенным.*

А. Рэмбо патрабаваў ад паэта *новага* – найперш у сферы ідэй і формаў. Калі раней паэзію можна было інтэрпрэтыраваць і спасцігаць розумам, а таму больш-менш адэкватна тлумачыць, то цяпер застаецца толькі яе інтэрпэтаваць, г.зн. гаворачы канцылярскай прозай, тлумачыць без упэўненасці ў адэкватнасці тлумачэння.

У творчасці А. Разанава ніколі не было комплекса нацыянальнай непаўнавартасці, уласцівага амаль кожнаму

---

389 Разанаў А. Лясная дарога, с. 50.

беларускаму пісьменніку. Ён нават стварыў уласную дыялектыку ўзаемадзеяння нацыянальнага і агульначалавечага:

У нацыянальным спеюць зярняты космасу, і дзякуючы гэтым зярнятам яно адкрываецца і прамаўляе свету – становіцца інтэрнацыянальным.

Нацыянальнае і інтэрнацыянальнае суадносяцца між сабой як з'ява і праява; бессэнсоўна іх супастаўляць і замыкаць адно на адным – яны не дзве розныя дадзенасці, а адзіны працэс, у якім нацыянальнае рэалізуе сваю ўнутраную перспектыву – касмічнае.

Нацыянальнае – кансерватыўнае, але гэта кансерватыўнасць глебы і мацярынскага лона, тая кансерватыўнасць, якая захоўвае і зберагае будучыню. І той, хто, намерваючыся як мага хутчэй наблізіць будучыню, бурыць нацыянальнае, бурыць гэтым самым і будучыню.

Чым больш у нацыянальным касмічнага, тым больш у ім менавіта нацыянальнага. І такім чынам – інтэрнацыянальнага. [390]

Здавалася б, каго можна здзівіць у наш час увасабленнем нацыянальных рэалій у беларускай мастацкай традыцыі. Згадаем сотні, калі не болей, старонак, на якіх квяціста апісана беларуская прырода, асноўныя этапы працы земляроба, знешні выгляд птушак, звяроў, будынкаў, дарог, лясоў, et cetera, у якіх падчас знікала думка і нават пачуццё. Якраз фактурай, празмерным бытапісальніцтвам была напоўнена беларуская літаратура.

Аднак новыя часы і новыя крытэрыі ўспрыняцця мастацтва сведчаць аб тым, што не заўсёды сляпое адлюстраванне рэчаіснасці можа мець плён і перспектыву. Бо ў іншым выпадку чытач беларускай літаратуры можа трапіць у сітуацыю, дзе апынулася гераіня версэта "Падарожжа Альжбеты па роднаму краю", якая ўпершыню адправілася разам з перадавымі класікамі на экскурсію і са здзіўленнем спазнае, што ў роднай старонцы столькі дзівосаў, пра якія яны не чулі і не снілі. Малады настаўнік раскрывае ім вочы на сутнаснае, вось чаму замест звычайных хатаў бачаць яны ўпісаныя ў нябёсы саборы; боханы хлеба разгорнуты, нібы кнігі, і важкія словы выкладзены на іх; па рэчцы Малечцы, якая набралася аднекуль сіл, плывуць чаўны з узнятымі парусамі:

---

[390] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 60-61.

"А я і не ведала, што так гожа лучацца Долы з Высокім, звыклае з незвычайным, тое, што бачыцца мне, са мной", - прызнаецца Альжбэта.[391]

Рэаліі нацыянальнага быцця цалкам дапаўняюць прастору *вершаказаў,* аднак пры выразным падкрэсліванні нацыянальнага пачатку ў бачанні дуба, купіны, жолуда, снапа, сцежкі, нары, пячоры, пчалы, дажджу ўсе гэтыя ўвасабленні адначасова захоўваюць і спрадвечна беларускую аснову і агульную касмічную сутнасць рэчы і паняцця, што яе атаясамлівае (зноў згадаем платонаўскую рэч і яе ідэю). І шчорыя асацыяцыі на спракаветны беларускі пачатак ўзмацняюцца-ўражваюцца алюзіямі на антычных і егіпецкіх багоў і герояў міфалогіі, славянскімі рэаліямі, экскурсіямі ў светапоглядны і рэчыўны свет іншых народаў, што і дазваляе ўбачыць усіх у адзіным кантэксце жыцця.

Разам з тым А. Разанаў практычна не звяртаецца да традыцый вуснай народнай творчасці, да фальклору. Пра жаданні, канешне, можна ўбачыць элементы замовы, загавора ў наступных радках:

...За вёскаю – рэчка, за рэчкаю – горка, за горкаю – поле, на полі – камень, а на тым камені-валуне стаіцьзіхаціць залатая карона...[392]

У сцэне, калі ляснік Амелька з аднайменнага версэта забівае ў сцяну нож, з якога пазней пачынае сцякаць кроў, бачацца рэмінісцэнцыі з казкі пра Пакацігарошка, што вядзе барацьбу са шматгаловымі цмокамі. У версэце "Вучань чараўніка" ўзнаўляецца класічная сітуацыя, калі малады хлопец спрабуе парушыць забарону і пранікнуць у таямніцы заклятай чорнай кнігі. Хаця хутчэй тут мы маем справу не з народным першаўзорам, а ўжо апрацаванымі ўяўленнямі пра вучня Твардоўскага са "Шляхціца Завальні" Яна Баршчэўскага.

Беларускі менталітэт вызначае агульную скіраванасць версэта "Гной", у якім апавядаецца гісторыя пра манаха, што пакінуў кляштар і пасяліўся ў гнаі. З гэтага, падкрэслівае аўтар, атрымалася

[391] Разанаў А. Лясная дарога, с. 165.
[392] Разанаў А.

падвойная карысць: вырас праўдзівы манах, а на полі, дзе растрэслі гной, вырасла смачная бульба (адвечная беларуская іронія дамінуе нават у эсхаталагічных сюжэтах). Выключна ў адпаведнасці з нацыянальным менталітэтам увасабляюцца адносіны паміж блізкімі і роднымі, успрыманне свету і чалавецтва. І ў той жа час героі А. Разанава – людзі зямлі, сусвету:

На даляглядзе, у самым канцы па-
кручастай доўгай дарогі, – сонца,
а на дарозе, ва ўсю яе даўжыню, –
мы, людзі…[393]

Яны яшчэ далёкія ад дасканаласці, бо ім яшчэ неабходна ўбачыць у іншых сябе, у сабе – нябёсы, у нябёсах – сонца, а ў сонцы – сонцалюдзей. Менавіта такімі становяцца самыя лепшыя прадстаўнікі чалавецтва, што ўваходзяць, нібы ў вароты новага сусвету, у сонца. Таму гэта, відаць, хутчэй жыхар “Горада сонца” Тамаза Кампанелы, якому і быў прысвечаны юнацкі верш А. Разанава.

Разам з тым далёка не ўсё залежыць ад чалавека, якому неабходна змірыцца з гэтым, бо сусвет у цэлым зусім не антропацэнтрычны, як тое ўсвядоміла людства за доўгія стагоддзі.

Ці пазнаваемы паэтычны сусвет А. Разанава, ды і наогул ён адзіны, ці складаецца з некалькіх сусветаў, як у Р. Скаварады? Як суадносяцца паміж сабою час і прастора? Адназначнага адказу на ўсе гэтыя запытанні не існуе, бо ўсё падвергнута сумненню і ўсё адбываецца “Кожны раз нанава”:

Нібы для самога сябе памерці, му-
сіш урэшце выпасці з круга пытанняў
сваіх і сваіх адказаў, каб здолеў твой
Бог запытацца табою і табой адказаць.

Нас разбіраюць нашыя ўчынкі – і
застаецца ўсё менш нас і менш для
здзейсненай думкі, для сутнага слова і
для сустрэчы, якой мы заўсёды чакаем
і ад якое ўхіляемся кожны раз.

Мы заўважаем не тое, што ёсць, а

[393] Разанаў А. Лясная дарога, с. 74.

што аб'яўляецца, што мільгаціць, што махае, быццам нас вабіць, рукамі, што кружыцца, што ўладарыць, што, насяляючы плошчы і вуліцы, зычна гамоніць і выглядае ўрачыста, а тое, што ёсць, нас адсоўвае за кругі акрэсленых кожны раз нанава небасхілаў. [394]

Гэты сусвет надзвычай суб'ектыўны, ён зусім не здабыты раз і назаўсёды, хутчэй за ўсё дадзены нам у адчуваннях, а таму паддаецца зменам і метамарфозам у залежнасці ад мэты пазнання. Вось чаму паэту дазволена ўсё: падпарадкоўваючыся жаданню героя, вызначанай мэце, перастаўляюцца з месца на месца горы, знікаюць балоты, мяняюцца на супрацьлеглыя вектары руху рэк. Мэта часцей за ўсё роўназначная перашкодзе, што ў не меншай ступені адносіцца да ўзаемадзеяння чалавека і прыроды, г.зн. асновы кожнай філасофіі.

Якраз паміж чалавекам і светам існуе невядомая зменлівая велічыня, якая мае дзве іпастасі – асветленую і цьмяную. У першым выпадку святло хаваецца ад погляду чалавека ў адчужэнні і непаразуменні,а таму, каб раскрыць сутнасць часу, філосаф А. Разанаў выкарыстоўвае паэтычную метафару:

Кажуць: каб вужака магла бачыць нерухомае, яна мусіць рухацца. Думка таксама «бачыць» аналагічным чынам: яна мае справу з тым, што ўключана ў працэс – у час, і сама ўяўляе сабою жывую субстанцыю часу.

Час – «мысленне» матэрыі: дзякуючы яму яна выводзіцца з таго месца, якое яна займае ў прасторы, і ўводзіцца ва «ўсюды», дзе час становіцца новым часам – думкай, а матэрыя новай матэрыяй – розумам. [395]

Праблема часу – самая актуальная і анталагічная ў творчасці А. Разанава. Ён лічыць, што ягоная (часу) структура, нагадвае ДНК, бо ўяўляе сабою падвойную спіраль: адна вядзе ў будучыню, уверх, другая – у мінулае, уніз. Якраз у такім выглядзе яна ўвасоблена на старажытных сімвалах: кадуцэй Гермеса абвіваецца дзвюма змеямі.

---

[394] Тамсама, с. 150
[395] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 67.

Блажэнны Аўгусцін быў сярод тых, хто першым сутыкнуўся з адзначаным парадксам. Аналізуючы сутнасць часу, ён падкрэсліваў, што ў дадзены момант будучыні *яшчэ* няма, мінулага *ўжо* няма, а цяперашняе знікае. Ці існуе *цяпер* наогул, ці валодае час рэальнымі прыкметамі існавання? Нават адзіны дзень не цалкам знаходзіцца ў цяперашнім, бо некаторыя ягоныя часткі ўжо ў мінулым, а іншыя яшчэ не прыйшлі: гадзіны складаюцца з хвілінаў, што імкліва разбягаюцца. Цяперашняе не займае прасторы, а таму неабходна размясціць мінулае і будучае ў межы чалавечай душы і розуму як успаміны і спадзяванні. Мінулае і будучыня – вобразы, зафіксаваныя ў свядомасці як слёзы – і знаходзяцца ў сферы цяперашняга, якое такім чынам і набывае падабенства існавання.

Нават вялікі Л. Талстой імкнуўся схапіць *время за хвост.* Бясплённасць і бяссэнсавасць гэтай справы пужалі яго, бо пераконвалі ў бяссэнсавасці жыцця. Вось чаму ён імкнуўся стварыць *будущее прошедшее* и *настоящее будущее: Прошедшее – это то, что было, будущее – то, что будет, а настоящее – то, что не существует. Поэтому жизнь человеческая состоит лишь в будущем и прошедшем; счастье, которым мы хотим обладать, есть только призрак, как и настоящее.*

Да таго часу, пакуль жыве чалавек, ёсць тым, кім ён ёсць, ён пытае і адказвае, кім ён ёсць. Ён павінен пытаць і адказваць, каб мець сябе ў часе і заяўляць у свеце ніколі не канчатковыя гэтыя пытанні і адказы: яны ўвесь час абнаўляюцца, і ўчора яны былі не менш істотныя, чым будуць заўтра, бо, нягледзячы ні на што, *учарашні* чалавек не менш істотны для самога сябе, чым *заўтрашні.* І разам згаданыя пытанні і адказы канчатковыя, як і канстанты знаходжання чалавека ў часе і прасторы свету:

Час ад часу чалавек адчувае, што яго жыццё
толькі пярэдадзень іншага жыцця, у якое ён
пастаянна ўступае і пастаянна не можа ўступіць.
Уся няпростасць у тым, што яно, гэтае жыццё
знаходзіцца за мяжою самога часу, яно не
«сённяшняе», а «пазасённяшняе», і каб дасягнуць
яго, неабходна самому станавіцца«пазасённяш-
нім».
Жыццё – у магчымасці жыцця, чалавек –
у магчымасці чалавека: ён ёсць настолькі, наколькі

становіцца тым, кім можа стаць. [396]

Мы жывем у свеце, дзе вечар заступае раніца, вясну – восень, жыццё – смерць, дзе час рухаецца ў адзін бок і ў *кожным нашым імгненні змяшчаецца ўвесь час.* Апошні ў паэзіі А. Разанава шматаблічны, разнастайны і заўсёды супярэчыць самому сабе:

- Стаіць нерухомая постаць часу;

- І час, як рэльеф невядомай мясціны, сведчыць, дзе ёсць мы і дзе нас няма;

- Раптам стаў небяспечным час;

- Каля ганку збіраецца і пераіначвае час надзея, якая не хоча акрэсліцца і назвацца.

- На вежы гадзіннік паказвае нераспазнаны час.

Плынь часу нагадвае плынь жыцця, аднак гэтыя дзве сэнсаўтваральныя сутнасці не перасякаюцца, яны ніколі не стануць роўнавялікімі і роўназначнымі, нягледзячы на стоеныя людскія спадзяванні. Плынь жыцця ўсё ж такі паддаецца нейкаму фарматаванню, яе стрымліваюць і надаюць хоць нейкае падабенства рэчышча сімвалічныя берагі: жыццё і смерць:

на гэтым беразе кожны чытае сябе
па словах і лічыць сябе па лічбах, на тым за-
гадзя злічаны і прачытаны. [397]

Час гэтаму не падуладны, ён дыскрэтны, а таму можа рухацца ва ўсе бакі: гэты найбольш магутная аб’яднальная сіла – *дзеліць мяне прастора, з’ядноўвае час.*

У паэзіі А. Разанава няма адзінства прасторы і часу ў прымітыўным разуменні, наадварот, разломы паміж імі і з’яўляюцца выхадамі ў іншыя вымярэнні, адкуль і з’яўляюцца нябачныя дагэтуль істоты і стварэнні. Гэта разам уплывае на агульнае светаўспрыманне паэта, які ў апошні час імкнецца быць бліжэй да зямлі, у той час, калі раней імкнуўся да нябёсаў. Аднак мадэрнізацыя сусвету працягваецца, паэт і філосаф у адной асобе ўпэўнены:

Не скончаны дзень тварэння: зноўку
і зноў вылеплівае чалавек сваю лепшую
долю. [398]

---

[396] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 76.
[397] Разанаў А. Лясная дарога, с. 178
[398] Тамсама, с. 91

Гэтым ён адкрыта палемізуе з А. Шапенгауэрам, які лічыць, што чалавек у сваіх істотных рысах застаецца нязменным. Нават у наш песімістычны час беларускі паэт сцвярджае аптымістычны погляд на чалавека. Вось чаму ён не згодны з выслоўем Фамы Кампійскага *Всякий раз, когда я выхожу к людям, я возвращаюсь все меньше похожим на человека,* што дазволіла А. Шапенгаўэру адпрэчыць двуногіх: *Я никогда не писал для толпы… Я посвящаю свой труд тем мыслящим индивидуумам, которые со временем будут как редкие исключения появляться на свет. Они будут ощущать себя так же , как я: как выброшенный на необитаемый остров моряк, которому след его предшественника не песке приносит больше утешения, чем все какаду и обезьяны на ветвях деревьев.*

Для А. Разанава чалавек, нібы для Пратагора, мерка ўсіх рэчаў. Без яго не будуць спазнаны ні час, ні прастора, якія і служаць чалавеку. Іменна толькі ён зможа вызначыць сутнасць паняццяў *імгненне* і *вечнасць,* якія практычна неадрозны для Галактыкі. Вечнасць – гэта зусім не доўгі час, інакш яе жыхарамі былі б толькі камяні і бронза, гэта новая якасць жыцця і часу і ствараецца яна толькі людзьмі.

Вобраз Святой Тройцы, уваход у якую заўсёды захоўваецца для чалавека згарманізаванага і дасканалага, адназначна сведчыць пра яго (чалавека) вялікую наканаванасць. Менавіта ў гэтым напрамку ён і павінен ісці, развівацца і ўдасканальвацца; гэта шлях ва ўсё большую свабоду, ва ўзрастаючую адказнасць і невытлумачальнасць; чалавек павінен ісці не сабою, а з сябе і толькі ў напрамку да нечага. Толькі ў гэтым выпадку ён інтуітыўна спасцігае, што пакіне чалавека, аднак не трэба чакаць, калі яно адыдзе па ўласнай ахвоце. Ідучы па гэтай дарозе, чалавек становіцца яшчэ адным цэнтрам у разанаўскай мадэлі часу, якая нагадвае кола, бо ў ёй ёсць і акружнасць, і цэнтр, дынаміка і статыка, цэнтраімклівае і цэнтрабежнае. У гэтай мадэлі ўсё ў пастаянным руху, у тым ліку і сам чалавек; толькі самая-самая *сэрцавіна часу нерухомая, але менавіта ў ёй ўмясцілася ўся зямля і неба.*

На чалавеку А. Разанава сыйшлося вельмі многае. Тым больш, нават агонь і вада, антыподы ў рэчаіснасці, *мірацца на ім, бо і вада, і агонь ачышчаюць.* Чалавек ні ў якім разе не завершаная істота: ён мысліць сваёй іпастасяй, якая знаходзіцца ў працэсе эвалюцыі. Ён ніколі не набывае завершанасці: чалавек – вечная *предтеча* таго, кім ён становіцца. У сваім руху ён адштурхоўвае будучыню ў мінулае, а таму нідзе ён не свой – там яго яшчэ няма, а там ужо няма.

У гэтым плане надзвычай істотным паняццем філасофіі Алеся Разанава становіцца паняцце *адлегласці.* Асноўны ягоны тэзіс – *Усе знаходзяцца на аднолькавай адлегласці ад Бога, але на рознай да Бога*[399] –падкрэслівае тое, што адлучае чалавека ад рэчаіснасці і адначасова спалучае яго з ёю. У ёй адначасова ім захоўваецца мера, дзякуючы якой рэчаіснасць мае самую сябе, а чалавек застанецца самім сабою. І тое, што адпавядае даўжыні нябачнага ланцуга, якім заблытаны чалавек, сваімі жаданнямі, думкамі, што перашкаджаюць яму дасягнуць неба. Якраз гэтая адлегласць у кожная свая, уласная, асабістая.

Паэзія і філасофія і павінны служыць таму, каб выбрацца з гэтых путаў:

Як сляпы памятае пра тое, што цяпер для яго не існуе, - пра свет вобразаў, глухі – пра свет гукаў, так і мастацтва памятае пра іншую сапраўднасць, якой не існуе для надзённай свядомасці.

Яно – наш страчаны зрок, яно – наш страчаны слых, і яно – абяцанне, што мы ўсё адно калі-небудзь станем "слушнымі" і "відушчымі". [400]

[399] Разанаў А. Паляванне ў райскай даліне, с. 267.
[400] Разанаў А. Сума немагчымасцяў, с. 56.

Змест